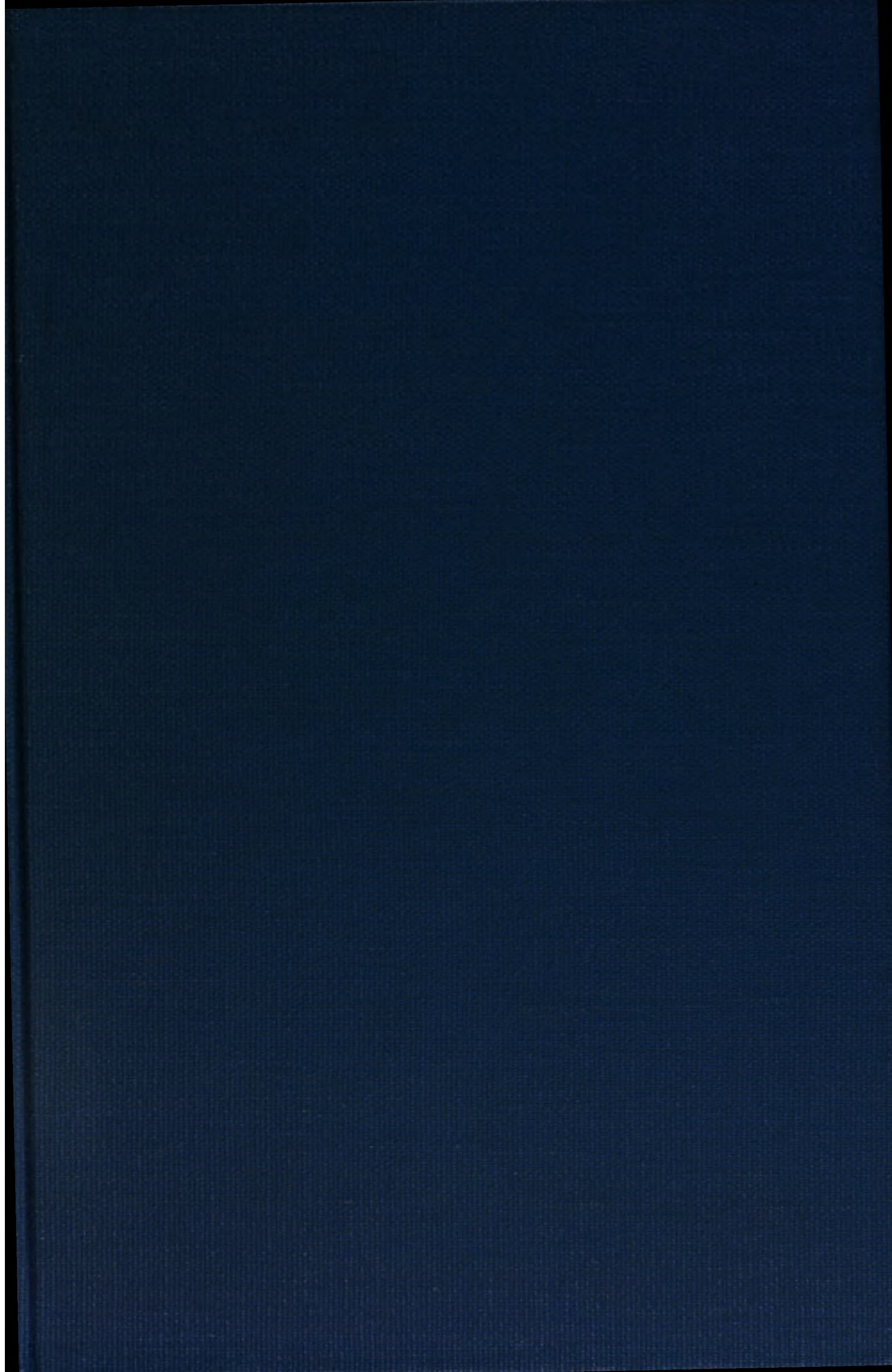


Geschichte

der

Russischen Literatur

Arthur Luther

[illegible]



Bibliographisches Institut / Leipzig
1924

Der Anfang des Johannes-Evangeliums.

Eine Seite aus einer Handschrift des 16. Jahrhunderts (Original in der Bibliothek der Geistlichen Akademie in Kijew) als Muster der hochentwickelten russischen Schreibkunst, die noch lange nach Erfindung des Buchdrucks gepflegt wurde. (Vgl. S. 62—64.)

Vorwort.

Das Interesse für russisches Geistesleben, russische Dichtung und Kunst ist in der letzten Zeit in Deutschland so gestiegen, daß der Wunsch des Verlags, seine Sammlung illustrierter Literaturgeschichten durch eine Darstellung auch der russischen Literatur zu ergänzen, vollkommen berechtigt erscheint. Mein Buch wendet sich nicht an Fachleute, sondern an den weiten Kreis gebildeter Literaturfreunde: es ist sowohl für jene bestimmt, die mit den Werken der großen russischen Dichter schon bekannt sind und sich nun darüber unterrichten wollen, welcher Platz diesen Dichtern in der allgemeinen Entwicklung gebührt, in welchem Verhältnis sie zu ihrem Volk und zu ihrer Zeit stehen, als auch für jene, die erst einen Überblick über die Gesamtentwicklung gewinnen und sich dann dem Studium der einzelnen Schriftsteller zuwenden wollen. Daß und warum eine Darstellung der russischen Literaturgeschichte die allgemeinen kulturellen, sozialen und politischen Verhältnisse stärker berücksichtigen muß, als das bei den Literaturen der westeuropäischen Völker notwendig ist, habe ich in der Einleitung darzulegen gesucht; dort weise ich aber auch die Methode der russischen Literarhistoriker zurück, statt Literaturgeschichte zuerst reine Kulturgeschichte, und später, vom 18. Jahrhundert ab, eine Geschichte der russischen Freiheitsbewegung zu geben.

Im Gegensatz zu den meisten in deutscher Sprache geschriebenen Darstellungen der russischen Literaturgeschichte habe ich die ältere Zeit etwas ausführlicher behandelt. Ich wollte zeigen, daß das Bild, das man aus manchen landläufigen Literaturgeschichten gewinnt, ein ganz verkehrtes ist: das russische Volk hat nicht jahrhundertelang in roher Barbarei dahinvegetiert, bis es plötzlich von Peter dem Großen aufgerüttelt wurde und nun binnen 150 Jahren eine Literatur schuf, die zu den schönsten und reichsten der Welt gehört. Ich wollte zeigen, daß die Entwicklung der russischen Literatur in der ältesten Zeit ganz ähnliche Wege gegangen ist wie die der großen europäischen Völker, daß in der Zeit zwischen der Christianisierung und dem Tatareneinfall eine Saat gesät wurde, die zum Teil schon aufgegangen war und in herrlicher Blüte stand, als das Unwetter einbrach, das die ganze Ernte vernichtete. Daß ich auch die so reiche und eigenartige russische Volksdichtung eingehend behandelt habe, werden die Leser mir hoffentlich danken. Ich möchte nur wünschen, daß wir zu der Sammlung russischer Märchen, die wir in der schönen Diederichsschen Ausgabe besitzen, auch einmal eine Sammlung von Volksliedern und eine Auswahl der russischen Heldensagen erhalten.

Ich breche meine Darstellung nicht mit der Revolution von 1917 ab, sondern suche auch die literarischen Strömungen und einzelnen Dichter der letzten fünf Jahre zu kennzeichnen. Freilich bin ich darauf gefaßt, daß man mir viele Lücken nachweisen wird. Die ganze Literatur des heutigen Tages zu übersehen und richtig zu werten ist eine Aufgabe, der noch kein Geschichtschreiber gewachsen war. Wie aber erst, wenn man einen großen Teil des Materials überhaupt nur aus zweiter Hand erhalten kann? Wenn man nicht selbst aus der Fülle des Vorhandenen wählen darf, sondern sich mit dem begnügen muß, was andere, oft nach sehr anfechtbaren Grundsätzen, ausgewählt haben?

Bei dieser Gelegenheit sei gleich bemerkt, daß ich dem Trugbild der lückenlosen Vollständigkeit auch dort nicht nachgejagt bin, wo keine solchen Schwierigkeiten zu überwinden waren wie bei der Literatur der allerjüngsten Zeit. Meine Absicht war, ein Bild der Gesamtentwicklung zu geben und die einzelnen bedeutenden Dichter als die Höhepunkte dieser Entwicklung zu charakterisieren. Die dii minores und minimi betrachte ich nur als Vertreter bestimmter Strömungen und Richtungen und wenn es mir möglich war, eine Richtung durch eine oder zwei Persönlichkeiten zu kennzeichnen, so habe ich darauf verzichtet, noch ein Dutzend schwer auszusprechender russischer Namen zu nennen, mit denen der Leser nichts anzufangen weiß. Ich glaubte mehr zu bieten, wenn ich weniger bot, und habe keinen Schriftsteller genannt, über den ich nicht wirklich etwas sagen konnte. Da meine Darstellung für deutsche Leser bestimmt ist, habe ich selbstverständlich vor allem die Autoren berücksichtigt, deren Werke in deutschen Übersetzungen vorliegen, und dabei auch manchen aufgenommen, den ich sonst nicht aufgenommen hätte. Es wird bei uns zwar nicht zuviel, aber doch sehr unkritisch aus dem Russischen übersetzt, und der deutsche Leser muß darüber unterrichtet werden, daß nicht jeder russische Schriftsteller, der ihm heute angepriesen wird, ein Tolstoj oder Dostojewskij ist.

Ich habe die russischen Dichter sehr oft selbst reden lassen, obgleich mir, offen gestanden, als Ideal eine Literaturgeschichte ganz ohne Zitate vorschwebt. Aber dieses Ideal ist nicht zu verwirklichen, wenn es sich um Literaturwerke handelt, die dem Leser zum größten Teil weder in der Ursprache noch in guten Übersetzungen zugänglich sind. Die Übersetzer der angeführten Bruchstücke sind überall genannt; wo das nicht der Fall ist, rührt die Übersetzung von mir her.

Der Schriftennachweis am Schluß berücksichtigt vor allem die deutschsprachige Literatur. Werke in andern Sprachen werden nur ausnahmsweise genannt. Von Veröffentlichungen in russischer Sprache nenne ich nur die wichtigsten kritischen Ausgaben und die grundlegenden Darstellungen und Monographien. Auch der des Russischen unkundige Leser soll wissen, wer sich um die wissenschaftliche Erforschung der russischen Literatur besonders verdient gemacht hat. Wer aber russisch kann, der wird in den angeführten allgemeinen Werken weitere bibliographische Angaben in Menge finden.

Sehr schwierig war es, unter den gegenwärtigen Verhältnissen das Bildermaterial zusammenzubekommen. Vor zehn Jahren wäre das eine Kleinigkeit gewesen! Wenn es doch gelungen ist, das Buch so reich mit Abbildungen zu schmücken, so danke ich das vor allem Herrn Dr. Erich Boehme in Berlin-Lichterfelde, in dessen schöner russischen Bibliothek ich fast alles fand, was ich brauchte, auch manches seltene Stück, das bisher kaum irgendwo wiedergegeben sein dürfte. Herr Dr. Boehme ist mir auch sonst vielfach behilflich gewesen, er hat die Korrektur mitgelesen und hat mir so viel wertvolle Ratschläge und Anregungen gegeben, daß ich ihm zu allerherzlichstem Danke verpflichtet bin.

Bei der Beschaffung der Illustrationen haben mir ferner noch die Herren Alexander Eliasberg in München und Wolfgang E. Groeger in Berlin-Steglitz geholfen. Auch ihnen sei herzlich gedankt, ebenso dem Verlag „Gamajun" in Berlin für die Erlaubnis zur Wiedergabe der Bildnisse moderner Dichter von S. Salschupin und dem Orchis-Verlag in München, dessen „Bildergalerie der russischen Literatur" einige Abbildungen entnommen sind. Herrn W. E. Groeger habe ich auch noch für die Übersetzungen russischer Lyrik zu danken, die er mir freundlichst zur Verfügung gestellt hat.

Bei der Auswahl der Handschriftproben war es mir sehr darum zu tun, Stücke zu bringen, die der deutsche Leser nicht nur betrachten, sondern auch lesen und verstehen kann. Es ist mir daher eine große Freude, daß es mir gelungen ist, eine Anzahl von Autographen russischer Dichter in deutscher Sprache zu erhalten. Für den schönen Turgenew-Brief habe ich Frl. Gertrud Storm in Varel i. Oldenburg aufs herzlichste zu danken, den Brief Leo Tolstojs verdanke ich dem Entgegenkommen des Simplizissimus-Verlags in München, den Brief Alexej Tolstojs der Landesbibliothek in Weimar. Die Dichter K. Balmont, A. Belyj und A. Remisow haben ihre Autographen eigens für dieses Buch geschrieben, wofür ich ihnen zu ganz besonderem Danke verpflichtet bin. Die Wiedergabe des französischen Briefes von Shukowskij wurde von der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin freundlichst gestattet.

Dem Leser wird es auffallen, daß sich unter den Abbildungen ziemlich viel Handzeichnungen russischer Dichter befinden. Ich bedauere nur, daß der Raum mir nicht gestattet, noch mehr dergleichen zu bringen. Denn es handelt sich hier um keine Zufallserscheinung. Die Verbindung der dichterischen und malerischen Begabung ist in Rußland viel häufiger als in Deutschland — trotz Goethe und Gottfried Keller —, während das musikalische und dichterische Talent bei den Russen selten in einer Person vereinigt sind.

Für die Umschrift der russischen Namen und Wörter gelten dieselben Grundsätze, wie in den von mir herausgegebenen „russischen" Bänden der Meyerschen Klassikerausgaben. Mit s gebe ich sowohl den tonlosen wie den tönenden Laut (ß und s) wieder; sh entspricht dem französischen j in jardin, jour usw.; y gibt den im Deutschen nicht vorhandenen dumpfen Mittellaut zwischen i und u wieder; i vor Vokalen bezeichnet nur die „mouillierte" Aussprache der vorhergehenden Konsonanten, bildet also keine Silbe — Namen wie Tiutschew, Briusow sind daher zweisilbig zu lesen; da vor e die Mouillierung stets eintritt, wird sie nicht besonders bezeichnet, also: Turgenew, nicht: Turgjenjew; die mit i zusammengesetzten Diphthonge schreibe ich aj, oj, uj (Tolstoj, Schujskij); ai, ei usw. sind zweisilbig zu sprechen; das auslautende w in Familiennamen ist nicht stumm wie im Deutschen und Englischen, sondern muß scharf ausgesprochen werden; die in Frankreich heute noch übliche Schreibung: Lermontoff, Gontscharoff ist daher phonetisch nicht unberechtigt. Der Wortton der russischen Namen ist im Register durch einen Akzent bezeichnet.

Die Geburts- und Todestage der russischen Dichter und alle sonstigen Daten der russischen Geschichte sind nach dem Julianischen Kalender angegeben, der im 18. Jahrhundert um 11, im 19. um 12 und im 20. um 13 Tage hinter dem Gregorianischen zurückbleibt.

Ich widme dieses Buch dem Gedächtnis meiner unvergeßlichen Lehrer, der einstigen Professoren an der Universität Moskau:

Nikolaj Iljitsch Storoshenko (gest. 1906),
Wsewolod Fedorowitsch Miller (gest. 1912),
Alexej Nikolajewitsch Weselowskij (gest. 1918).

Leipzig, März 1924. **Arthur Luther.**

Inhalts-Verzeichnis.

Verzeichnis der Abbildungen.

Farbendrucktafeln.

Schwarze Tafeln und Faksimilebeilagen.

Abbildungen im Text.

Einleitung.

Von den Karpathen bis zum Uralgebirge, vom Eismeer bis zum Schwarzen Meer, dem Pontus Euxinus der Alten, dehnt sich die russische Ebene, einmal nur, an der Wasserscheide von Dnepr, Düna und Wolga durch das kaum 300 m hohe Waldajsche Hügelland unterbrochen. Keine „natürlichen Grenzen" trennen die einzelnen Gebiete voneinander, und so mußte das ganze Land schließlich unter die Herrschaft eines Volkes kommen, das die andern zurückdrängte, sich mit ihnen vermischte, sie unter sein Joch zwang. Jahrhunderte hat es gedauert, ehe daraus der russische Staat wurde; nicht als stürmisches Vorwärtsdrängen erscheint in der ältesten Zeit sein allmähliches Wachstum, sondern als schrittweises Weiterschieben der Landesgrenzen. Es ist etwas Elementares in diesem Ausdehnungstrieb, wie in dem See-Imperialismus der Engländer; scheint doch die weite Ebene geradeso grenzenlos wie der Ozean. Aus der Ebene kommt die vielgenannte „breite Natur" des Russen, sein Radikalismus, bei dem es immer heißt „Alles oder nichts!", der sich mit Kleinigkeiten nicht abgibt. Die weite Fläche ist die Welt, sie ist aber auch Rußland – und darum ist Rußland die Welt und die Welt ist Rußland. Es fällt auch dem gebildeten Russen oft schwer, sich die Welt anders denn als „größeres Rußland" vorzustellen, sich vorzustellen, daß in andern Ländern andere Menschen leben, die anders denken, anders fühlen und anders beurteilt sein wollen. Der Unterschied zwischen der russischen Kaufmannsfrau, die sich darüber ärgert, daß in Finnland die Äpfel nicht stückweise, sondern nach Gewicht verkauft werden, und einem Leo Tolstoj, der über das deutsche Schulwesen sein vernichtendes Urteil fällt, ist gar nicht so groß, wie es scheint. Das deutsche Sprichwort sagt: „Hinter den Bergen wohnen auch Leute!" Der Russe kennt dieses Sprichwort nicht, wie er auch die Berge nicht kennt; in Gogols „Revisor" sagt der Stadthauptmann: „Was Ausland? Von unserer Stadt kann man drei Jahre lang mit Extrapost reisen und kommt in kein Ausland!"

Eine Abgeschlossenheit, die doch keine Abgeschlossenheit ist, weil die Grenzen so weit gezogen sind, daß sie nicht mehr als Grenzen empfunden werden. In dem weiten Raum finden sich freilich mancherlei Gegensätze, und Schauplatz harter Kämpfe ist er oft genug gewesen. Zwar der Unterschied zwischen Nord und Süd ist nicht so scharf wie in manchem andern Lande, das in viel engere Grenzen eingeschlossen ist; das kontinentale Klima wirkt ausgleichend, mehr noch die gemeinsame geschichtliche Vergangenheit und vor allem vielleicht die griechische Kirche. Selbst der Ukrainer, dem man sein eigenes Volkstum und seine eigene Sprache zugestehen muß, ist dem Großrussen wohl ebenso nah wie der Schwabe dem Holsteiner, wenn nicht noch näher. Die Steppe im Süden, der Wald im Norden geben der Landschaft hier und dort ihr besonderes Gepräge, aber mit Recht weist der russische Geschichtschreiber Kliutschewskij darauf hin, daß mit dem Wald wie mit der Steppe sich dem Russen mehr schreckliche Erinnerungen und Vorstellungen verbinden als freundliche. Der Wald, durch

den sich der Kolonist mit großer Mühe, von wilden Tieren und Räubern bedroht, den Weg bahnen mußte, war jahrhundertelang ein Hindernis der wirtschaftlichen Entwicklung. Mit der Steppe aber verknüpfen sich die Erinnerungen zahlloser blutiger Kämpfe mit den Nomadenhorden, die der Osten in immer neuen Massen ausspie. Vor diesen Horden floh die Bevölkerung des Südens in die nördlichen Wälder und schuf sich dort eine neue Heimat. Ihre Sagen und Lieder aber nahm sie mit, und noch vor wenigen Jahrzehnten sangen die Fischer am Weißen Meer von den Kijewer Recken, die auf der Spur des feindlichen Tataren durch das hohe Riedgras der Steppe reiten.

Und etwas noch gab es, was Wald und Steppe verband: die breiten, langsam dahinströmenden Flüsse des Landes. Sie waren die natürlichen Verkehrswege, die von Stamm zu Stamm führten. An den Ufern der Flüsse entstanden die ersten Siedlungen, wurden die ersten Städte gegründet. Durch die russischen Flüsse und Seen führte der „große Wasserweg" vom skandinavischen Norden nach Byzanz, und diesen Weg kam auch das Volk, das den russischen Staat gegründet hat. Man braucht dem Literarhistoriker A. Brückner, der die Slawen kurzweg als „geborene Anarchisten" bezeichnet, nicht rückhaltlos beizustimmen und kann lieber mit dem vorsichtigen Stählin sagen, eine Eignung zur Staatenbildung hätten die alten Slawen aus ihrer Urheimat nirgendhin mitgebracht: die Tatsache bleibt bestehen, daß nordische Germanen den russischen Staat schufen. Was die altrussische Chronik schönfärbend als „Berufung" schildert, dürfte nichts anderes als eine gewaltsame Unterwerfung gewesen sein. Der Bericht der Chronik von den Nowgoroder Gesandten, die zu den Warägern kommen und ihnen sagen: „Unser Land ist reich und groß, aber Ordnung ist keine darin; so kommt denn und herrscht über uns", zeigt die Hilflosigkeit und Schwäche der Slawen viel deutlicher, als wenn er von einem Unterliegen nach heldenhaftem Widerstand redete. Und fast sieht es so aus, als trüge das allmähliche Zurückdrängen und Aufsaugen des germanischen Elements mit die Schuld an der wachsenden Zerrüttung des Staates bis zum völligen Zusammenbruch unter dem Ansturm der Tataren, der das Volk dann für nahezu drei Jahrhunderte zum Sklaven der mongolischen Barbaren machte. Die doch sehr bedeutenden Ansätze mittelalterlicher Kultur, die das 11. und 12. Jahrhundert in Rußland hervorgebracht hatte, wurden so gut wie völlig vernichtet, und als nach der Befreiung vom Tatarenjoch im 17. Jahrhundert neue Keime hervorzuschießen begannen, wurde die Entwicklung durch Peters des Großen gewaltsame „Europäisierung" noch einmal unterbrochen und in neue Bahnen geworfen.

Die Literatur ist das getreue Spiegelbild dieser Entwicklung. Auch sie weist dieselben gebrochenen Linien auf und unterscheidet sich dadurch scharf von der Entwicklung der westeuropäischen Literaturen.

Auf dem „großen Wasserweg" durch die Newa, das nordrussische Seengebiet und den Dnepr zogen im 9. Jahrhundert die normannischen Wikinger, Krieger und Kaufleute zugleich, aus der Ostsee nach dem Schwarzen Meer und verkauften ihre bei den Slawen eingehandelten oder geraubten Waren, hauptsächlich Felle, Honig, Wachs, an die Byzantiner. Um ihren Handel gegen die von Osten andrängenden Mongolen zu schützen, legten sie schon früh befestigte Punkte längs der großen Straße an und besetzten hier gelegene slawische Siedlungen. So entstanden die ersten germanischen Fürstentümer auf slawischem Boden, die sich um das Jahr 900 mit den noch selbständig gebliebenen Städten zum Großfürstentum

Kijew zusammenschlossen. Auch ihren Namen gaben die Eroberer den Unterworfenen. Die älteste russische Chronik zählt verschiedene slawische Stämme als Bewohner der Tiefebene auf — Polianen, Wolynianen, Sewerianen usw. —, Russen aber nennt sie die „Waräger von jenseits des Meeres", die zu Herrschern der Slawen wurden. „Ruotsa" (Ruderer) heißen die Schweden noch heute bei den Finnen; als Schweden entpuppten sich auch jene Gesandten des Stammes „Rhos", die, von Byzantinern begleitet, 839 am Hofe Kaiser Ludwigs des Frommen erschienen, um von hier aus ungefährdet in ihre Heimat zurückkehren zu können.

Die regen Beziehungen zu Byzanz hatten zur Folge, daß von da auch das Christentum zu den Russen kam. Das sollte ihnen freilich zum Verhängnis werden, denn durch die kirchliche Spaltung entstand zwischen Rußland und der Kulturgemeinschaft der westeuropäischen Völker eine Schranke, die auch heute noch nicht gefallen ist. Vor allem ist es auf den kirchlichen Gegensatz zurückzuführen, daß der Westen es gleichgültig mit ansah, wie das christliche Reich im Osten eine Beute der Mongolen wurde. Keinem Papst kam es in den Sinn, einen Kreuzzug gegen die östlichen Heiden zu predigen; man war froh, daß der Ansturm der Barbaren in Rußland zum Stehen gekommen war, daß sie dort vollauf zu tun hatten und nicht weiter nach Westen vordrangen.

Mit dem Christentum kam auch die byzantinische Literatur nach Rußland und wurde zum Vorbild für das nationale Schrifttum. Wie die heidnischen Slawen ihre Götter hatten, deren in Holz geschnitzte Bilder auf freien Hügeln standen und denen blutige Menschenopfer gebracht wurden, so hatten sie auch ihre Lieder und ihre Sagen, ihre Spiele und Tänze. Aber nichts davon hielten die Männer der Kirche für wert, daß man es aufzeichne; ihr ganzes Bestreben war vielmehr darauf gerichtet, das „Heidentum" möglichst schnell auszurotten. Diesen Kampf zu führen schien hier leichter, als es ein paar Jahrhunderte früher den ersten Verkündern des Christentums bei den germanischen Völkern gefallen war. Während der Gotenbischof Wulfila für sein Volk die heiligen Schriften erst übersetzen lassen und die Schriftzeichen dazu erst schaffen mußte, war mehr als hundert Jahre vor der Bekehrung der Russen diese Arbeit für die Slawen schon geleistet worden. Von den Brüdern Kyrill und Methodios, Griechen aus Saloniki, waren die Balkanslawen zum Christentum bekehrt, und von den Schülern der beiden „Apostel" war eine rege Übersetzertätigkeit in die Wege geleitet worden. Gleich Wulfila hatte Kyrill eigene Schriftzeichen geschaffen, die heute noch, in einer von Peter dem Großen der Antiqua angenäherten Form, bei den Russen, Bulgaren und Serben gebräuchlich sind und die nur der schwierig findet, der das griechische Alphabet nicht kennt. Diese ganze südslawische Übersetzungsliteratur kommt nun zu den Russen; das auf einem altbulgarischen Dialekt beruhende sogenannte Kirchenslawische wird zur Kirchen-, Amts- und Schriftsprache der Russen, durchsetzt sich aber immer mehr mit russischen Elementen. Ein gewisser Unterschied zwischen Schriftsprache und lebendiger Volkssprache bleibt freilich bestehen, und der Gegensatz verschärft sich, wenigstens soweit es sich um rein kirchliche und liturgische Schriftwerke handelt, mit der Zeit immer mehr, da die Kirche selbstverständlich an dem geheiligten Wortlaut der kanonischen Bücher festhalten zu müssen glaubt. Dagegen gewinnen Lautgebung und Formenbildung der Profanliteratur bald einen ganz russischen Charakter, während in Syntax und Wortschatz der kirchenslawische Einschlag bis tief ins 18. Jahrhundert hinein sich sehr stark bemerkbar macht.

Von dieser kirchlichen und halbkirchlichen Übersetzungsliteratur wird die nationale, bisher nur mündlich überlieferte Dichtung zurückgedrängt, und es kommt zu keiner irgendwie umfangreichen Aufzeichnung.

„Die Überlieferung", sagt der russische Literarhistoriker Pypin, „hatte noch nicht so feste Formen gewonnen, daß sie sich gegen die Verfolgungen hätte behaupten können, wie das in Westeuropa der Fall war. Das Verhältnis war ein nur halbbewußtes: das Volk bewahrte die alten Lieder, Gebräuche, Glaubensanschauungen, aber es war selbst nicht imstande, sie gegen die kirchliche und staatliche Autorität erfolgreich zu verteidigen, noch ihnen eine dauernde Form zu geben. Zu guter Letzt, wenn auch sehr langsam, gewann das Christentum mit seinen neuen Glaubenslehren und seinem neuen Mythus, der Legende, die Herrschaft über die Geister: es wurde zur Volksreligion in der Form der sogenannten ‚Doppelgläubigkeit' (d. h. einer Vermengung christlicher und heidnischer religiöser Anschauungen), seine Literatur drang immer mehr ins Volk..."

Ebenso dringen immer mehr volkstümliche Elemente in die „Literatur"; die Entwicklung geht unverkennbar auf eine organische Verschmelzung des Eigenen mit dem Fremden, des Russischen mit dem Christlichen als Voraussetzung einer nationalen Dichtung, aber sie wird durch den Zerfall des Staates und die Mongolenherrschaft abgebrochen. Den Russen war kein Nibelungenlied und kein Walter von der Vogelweide beschieden.

In der Tatarenzeit ist die Kirche die einzige geistige Macht in Rußland, der einzige Träger von Bildung und Schrifttum. Das Lesen- und Schreibenkönnen wird fast zum Vorrecht der Priester und Mönche, und auch unter diesen befinden sich viele, die keinen Buchstaben kennen und ihre Gebete und Lektionen aus dem Gedächtnis hersagen. Um so größer ist der Dünkel derjenigen, die mehr wissen und die mit aller ihrer Kraft für den „reinen Glauben" eintreten und alles bekämpfen, was nicht mit dem Buchstaben der Überlieferung übereinstimmt. Mußte man sich doch dem „heidnischen" Eroberer gegenüber behaupten, vor dem man zitterte und den man doch auch wieder verachtete. Man war ihm kulturell überlegen, aber konnte man das bleiben, wenn man von allen Quellen abgeschnitten war, aus denen die nationale Kultur bisher gespeist wurde? Der kirchliche Gegensatz zum Westen war immer größer geworden, Byzanz aber hatte seine Rolle bald ausgespielt. Rußland war auf sich allein angewiesen. Nach dem Sturz des „zweiten Rom" wurde Moskau das „dritte", und dem dritten Rom war der „lateinische" Westen noch verhaßter als der islamische Osten. So drohte das geistige Leben völlig zu erstarren. In den deutsch geschriebenen Geschichten der russischen Literatur werden die fünf Jahrhunderte vom Tatareneinbruch bis zu Peter dem Großen meist mit wenigen Worten abgetan. Die russischen Gelehrten behandeln sie ausführlicher, aber wenn man etwa den zweiten Band der Pypinschen Literaturgeschichte mit seinen 552 Seiten durchgearbeitet hat, so fragt man sich: gehören alle diese Werke überhaupt in eine Literaturgeschichte? Das ist Kirchengeschichte, Kulturgeschichte, Volkskunde, aber nicht Literaturgeschichte. Die „Denkmäler" dieser Zeit sind oft von großem Wert für die Erkenntnis der Anschauungen und Bestrebungen einer ganz bestimmten kleinen Gruppe von Menschen, aber Literatur im uns geläufigen Sinne — das Wort Dichtung darf man schon gar nicht gebrauchen — sind sie nicht. Das wirkliche geistige Leben des Volkes war zu einem unterirdischen Strom geworden, der erst viel später an die Oberfläche trat. Die Kluft zwischen der Oberschicht und Unterschicht des russischen Volkes, die durch die Reform Peters des Großen entstanden sein soll, war schon im 15. und 16. Jahrhundert vorhanden.

Peter der Große hatte richtig erkannt, daß nur der Anschluß Rußlands an die westeuropäische Kultur neues Leben bringen konnte. Aber die Art und Weise, wie er sein Reformwerk durchführte, war überstürzt und gewaltsam. Schon im 16. und mehr noch im 17. Jahrhundert bahnte sich die Annäherung an den Westen an; in das von dem Tatarenjoch befreite Land drangen neue Ideen und neue Kunstformen ein: an der Architektur und der Malerei läßt sich das leichter verfolgen als an der Literatur. Es begann sich eine Anpassung des Alten an das Neue zu vollziehen, die vielleicht ein harmonisches Gebilde ergeben hätte, — wenn nicht wieder, wie im 13. Jahrhundert, die Entwicklung im Keim erstickt worden wäre.

Eine der Folgen der Tatarenherrschaft war die Losreißung des russischen Südens vom Norden. Schon im 12. Jahrhundert hatten sich durch die endlosen Rangstreitigkeiten der Teilfürsten die Machtverhältnisse verschoben; Kijews führende Rolle war ausgespielt, im Nordosten, in der Wald- und Sumpfregion des Oka- und Wolgabeckens hatte sich ein neues Staatswesen auf neuer Grundlage gebildet. Aus der Vermischung der immer weiter nordöstlich vorrückenden Kolonisten mit den finnisch-ugrischen Urbewohnern, die anscheinend wenig Widerstand leisteten, bildete sich der großrussische Volksstamm. Als die Tataren in Rußland eindrangen, saß der russische Großfürst nicht mehr in Kijew, sondern in Wladimir. Er hatte nach dem Zusammenbruch viel zu viel mit seinen Erblanden im Nordosten zu tun, als daß er sich um Kijew hätte kümmern können. Im 14. Jahrhundert fiel das ganze, von den Mongolen grauenhaft verwüstete südwestliche Grenzland, die Ukraine, an Litauen-Polen. Von da an beginnt die selbständige Geschichte der Ukraine. Sie gehörte nicht mehr zu Rußland, aber sie wurde auch nicht polnisch; jahrhundertelang führte ihre Bevölkerung einen zähen Kampf für ihre nationale und kirchliche Selbständigkeit. Dieser Kampf wurde von ungeheurer kultureller Bedeutung auch für Großrußland.

Gegen die westliche Kultur, die aus Polen in die Ukraine eindrang, konnte die Bevölkerung sich nicht so hartnäckig abschließen wie in Großrußland. Sie erkannte auch die Vorzüge dieser Kultur. Aber ihr Volkstum und ihren Glauben wollte sie sich doch nicht rauben lassen und um sie gegen die geistig überlegenen Polen und Jesuiten zu verteidigen, gab es kein anderes Mittel als zu lernen, wie man den Feind mit seinen eigenen Waffen schlägt. So entwickelt sich in der Ukraine ein reges geistiges Leben: in Lemberg, Kijew usw. werden Schulen gegründet, deren Lehrpläne denen der Jesuitenkollegien nachgebildet sind und in denen ebenso das Latein im Mittelpunkt des Unterrichts steht. In zahlreichen Druckereien werden polemische und belehrende Schriften hergestellt, — kurz, wir haben hier den ersten großangelegten Versuch, dem russischen Volk die geistige Kultur des Abendlandes zu übermitteln, allerdings in einer Form, über die man im Westen schon hinaus war. Es war die Kultur der Gegenreformation, also einer Bewegung, die die Welt von heute auf den Stand von vorgestern zurückschrauben wollte, und die Frage mag unerörtert bleiben, ob der Protestantismus den Ukrainern nicht noch viel bessere Waffen gegen die Jesuiten geboten hätte. Jedenfalls aber stand diese Kijewer Scholastik hoch über der Moskauer Unbildung, und so wußte man sich dort schließlich nicht anders zu helfen als durch Berufung von Kijewer Gelehrten, die Schulen und Akademien nach dem Muster ihrer Heimat gründen sollten. Den strenggläubigen Moskowitern erschienen die Ukrainer zwar als verkappte Katholiken, aber man konnte sich mit ihnen doch verständigen. Der Boden war bereit, die Saat auf-

zunehmen, die sie ausstreuten, und schon begann diese Saat aufzugehen, als der geniale Despot seine Russen im Handumdrehen in Europäer zu verwandeln versuchte.

Natürlich konnte die Reform nur eine ganz äußerliche sein und konnte sich nur auf eine ganz dünne Oberschicht erstrecken. Deren Vertreter wurden in europäische Röcke gesteckt, die ihnen viel zu weit waren, so daß sie erst in sie hineinwachsen mußten. Man erhielt die fertigen literarischen Formen aus dem Ausland, aber man mußte erst lernen, sie mit nationalem Inhalt zu füllen. Anfangs empfand man gar nicht das Bedürfnis danach, denn man sah in der Dichtung nur ein Spiel, das man mitmachen mußte, weil es zum guten Ton gehörte.

Als man dann endlich „europareif" geworden war, als man begriffen hatte, was dichterisches Schaffen heißt, da wurden zwei Dinge offenbar: man sah die ungeheure Kluft, die die Reform zwischen der europäisierten Oberschicht, für die im 19. Jahrhundert die charakteristische Bezeichnung „Intelligenz" gebräuchlich wurde, und der Masse des Volkes aufgerissen hatte, und man sah zweitens, daß die ganze Reform im Dienste des Machtgedankens gestanden hatte, daß die geistige Kultur nur Mittel zum Zweck gewesen war und daß ihre Vertiefung und Ausbreitung keineswegs im Interesse des Staates, wie er von seinen Lenkern aufgefaßt wurde, liegen konnte.

Aus dieser Erkenntnis ergeben sich einige der wesentlichsten Züge der neuern russischen Literatur: sie ist demokratisch und tendenziös. Der russische Dichter sucht immer den Weg zum Volk; ob er es nun zu der Höhe, auf der er zu stehen glaubt, emporheben will, oder ob er umgekehrt den Weg, den er gegangen ist, als Irrweg erkannt hat und zurück will zum Volk, das weiser und reiner ist als die sogenannten Gebildeten, ob er das Volk belehren oder von ihm lernen will, — die Grundtendenz ist immer die gleiche: die Kluft soll überbrückt werden, der Abgrund soll sich schließen. Das ist aber bei der herrschenden Gesellschaftsordnung unmöglich. Darum ist der russische Dichter revolutionär, ist es auch, wenn er sich selbst für konservativ hält und von der radikalen Kritik aufs heftigste angegriffen wird. Es genügt, Gogol, Dostojewskij, Leskow zu nennen. Daher die beständigen Zusammenstöße der russischen Dichter mit der Staatsgewalt, mit Zensur und Polizei. Man nennt ja nicht mit Unrecht die russische Literaturgeschichte ein Martyrologium, das mit Radistschew beginnt und mit dem von den Bolschewisten erschossenen Gumilew noch lange nicht beendet ist. Der Dichter hat in Rußland im 19. Jahrhundert nur zu oft die Rolle gespielt, die in andern Ländern dem aktiven Politiker, dem Parlamentarier und Publizisten, auch dem Philosophen und Prediger zufiel. So ist ja auch der Typus entstanden, der uns in Puschkins „Eugen Onegin" zum erstenmal entgegentritt und dann in unzähligen Abwandlungen, bis zu Tschechows müden „Intelligenten", in der russischen Literatur immer wiederkehrt: der „Überflüssige", der allein steht und mit seinen Kräften nichts anzufangen weiß, weil er keine Fühlung mehr mit dem Volke hat und weil die herrschende Staats- und Gesellschaftsordnung ihm jede Entfaltung seines Ich verwehrt; die einzige Entfaltungsmöglichkeit wäre das dichterische Schaffen, aber nicht jedem gab ein Gott zu sagen, was er leidet. Das Verhältnis zwischen Dichter und Staatsgewalt ist immer ein ganz eigentümliches gewesen: einerseits behandelten die Machthaber die Dichter ganz besonders schlecht, weil sie sich der starken Wirkung des dichterischen Wortes sehr wohl bewußt waren, anderseits bot die schöne Literatur — und die Literaturkritik — immer noch am ehesten die Möglichkeit, Gedanken und Wünsche auszusprechen, die in anderer Form offen auszusprechen überhaupt nicht möglich war.

Der russische Dichter will immer auf andere wirken, er will „etwas lehren, die Menschen zu bessern und zu bekehren", nicht nur sich selbst aussprechen im Kunstwerk, — ja, wenn er dieses allein zu seinem Zweck machte, wurde es ihm von Lesern und Kritikern oft böse verdacht. In einem Volk, das zu 90 v. H. aus Analphabeten besteht, ist Lesen und Schreiben immer noch eine Art schwarzer Kunst, die man nicht zu bloßem Zeitvertreib mißbrauchen darf. Und dem naiven Menschen erscheint auch der rein ästhetische Genuß als Zeitvertreib. Darum wird dem Russen der Dichter zum Lehrer, zum Propheten und „Beichtvater". Es läßt sich nicht leugnen, daß gerade hierin mit der stärkste Reiz der russischen Dichtung auch für uns Europäer liegt. Der leidenschaftliche Eifer, mit dem die russischen Dichter in ihren Romanen ethische und soziale Probleme zu lösen suchen, die wir längst der Wissenschaft oder der Publizistik überlassen haben, wirkte belebend und erfrischend auf unsere Literatur. Wir sahen mit Staunen, wie diese Russen immer ein ganzes Weltbild zu geben bemüht waren, während unsere Dichter sich mit kleinen Ausschnitten, womöglich nur mit der Darstellung des eigenen, von ihnen für so ungemein wichtig angesehenen und doch so unbedeutenden Ich begnügten. Bei uns stand der Dichter meist abseits vom großen Kampf um die politischen und sozialen Ideale, in Rußland stand er mittendrin.

Natürlich hat diese Medaille auch ihre Kehrseite, und zwar eine recht bedenkliche. Eine Bewertung des Kunstwerks nur nach seiner ethischen und sozialen Tendenz, eine Überschätzung des rein Stofflichen war die unausbleibliche Folge dieser Kunstauffassung. Gesinnungstüchtigkeit galt und gilt mehr als die schöpferische Begabung. Die Bedeutung des Goethewortes: „Alles Große bildet, sobald wir es gewahr werden", hat man in Rußland sehr spät, wenn überhaupt jemals begriffen. Viele der Größten sind infolgedessen gar nicht oder erst sehr spät zur Anerkennung gelangt, manche weniger Große sind verkümmert. Und natürlich blieb auch die Gegenwirkung nicht aus: immer wieder haben sich in Rußland Gruppen und Grüppchen von Dichtern gebildet, die aus Opposition gegen die herrschende Richtung einem einseitigen, übertriebenen und im innersten Kern unfruchtbaren Ästhetizismus und Individualismus huldigten.

Es ist klar, daß der Geschichtschreiber der russischen Literatur — besonders wenn er sich an nichtrussische Leser wendet — die allgemeinen geschichtlichen Zusammenhänge, die kulturellen und sozialen Verhältnisse in sehr hohem Maße berücksichtigen muß und sich nicht auf eine rein ästhetische Betrachtungsweise beschränken darf. Noch weniger angebracht wäre freilich ein völliges Ausscheiden der ästhetischen Gesichtspunkte. Das wird natürlich kein deutscher Literarhistoriker tun, und doch wirken so viele Darstellungen der russischen Literaturgeschichte aus deutscher Feder unbefriedigend, weil ihre Verfasser sich vielleicht nicht so sehr bei der Beurteilung wie bei der Auswahl des Stoffes von den russischen Darstellungen leiten ließen, — und die russische Literaturgeschichtschreibung ist keine Literarhistorie, sondern Kulturgeschichte, Soziologie, Publizistik, Volkskunde. Pypins vier Bände sind eine unerschöpfliche Quelle für den Forscher, aber eine Geschichte der russischen Literatur in dem Sinne, wie wir das Wort verstehen, ist sein monumentales Werk trotz seines Titels nicht.

Noch ein wesentlicher Zug der neuen russischen Literatur muß hervorgehoben werden: sie hat, im vollen Gegensatz zu der alten, keine Traditionen. Sie ist nicht auf dem Boden einer uralten Überlieferung organisch aufgewachsen, daher fehlt ihr die Ehrfurcht vor den überkommenen Formen. Sie ist infolgedessen viel freier, unmittelbarer, frischer als die

europäische Kunst. Auch darin liegt zum großen Teil ihr Zauber für uns, dadurch hat sie so belebend und aufrüttelnd bei uns gewirkt. Gewiß ist auch der russische Dichter sich bewußt, daß bestimmte Formen und Gesetze eingehalten werden müssen, aber er befolgt diese Gesetze ohne die pietätvolle Scheu des Europäers. Daher wechseln die literarischen Richtungen und Moden in Rußland heute viel schneller als im Westen.

Gewiß hat auch das seine Schattenseiten. In der Verachtung der Form wurzelt der Radikalismus der russischen Literatur, der im Grunde ja nur der Radikalismus der russischen Seele überhaupt ist. Wohl wirkt er unter Umständen „erfrischend wie Gewitter", aber er birgt doch auch manche Gefahr in sich. Weil man durch keine Überlieferung gehemmt ist, treibt man jede neue Doktrin, sobald man sich ihr erst hingegeben hat, gleich auf die Spitze. Der Rückschlag ist dann meist ebenso heftig. Und weiter führt die Unterschätzung der Form als solcher schließlich zur völligen Formlosigkeit, zum Chaos. Freilich ist es eine nicht ohne weiteres zu beantwortende Frage, ob ein großer Künstler wirklich formlos sein kann, und ob der Eindruck der Formlosigkeit, den die Werke eines Tolstoj, eines Dostojewskij anfangs bei uns hervorriefen, nicht einfach dadurch zu erklären ist, daß das Schaffen dieser Dichter sich in Formen bewegte, die von den uns geläufigen verschieden sind, die wir einfach nicht sofort zu erfassen vermochten. Den Aufbau eines Dostojewskijschen Romans, die Mittel, mit denen Tolstoj seine Menschen „lebendig" macht, klarzulegen — das sind ungemein reizvolle Aufgaben für die literarische Kritik der Zukunft. Mit dergleichen Fragen hat sich die russische Kritik und Literarhistorie bisher so gut wie gar nicht beschäftigt, weil es ihr wichtiger war, festzustellen, wie der Dichter über Bauernbefreiung und Frauenfrage dachte und ob er Slawophile oder Westler war.

In unsern Tagen hat Rußland eine neue gewaltige politische und soziale Umwälzung erlebt, deren Folgen vielleicht größer sein werden als die der Tatarenherrschaft und der Reform Peters des Großen. Aber wir können diese Folgen, zum mindesten für das geistige Leben des Volkes, heute noch gar nicht absehen. Klar ist nur zweierlei: daß die entscheidende Bedeutung nicht dem, heute schon als mißlungenen erkannten, Experiment der Bolschewisten zukommt, den kommunistischen Zukunftsstaat aus der reinen Theorie heraus auf einem am allerwenigsten dazu geeigneten Boden aufzubauen, sondern den Begleit- und Folgeerscheinungen dieses Experiments: dem Zusammenbruch der äußeren Kultur, der den alten Urstand der Natur wieder herstellte, „wo Mensch dem Menschen gegenübersteht", und dem ganz neuen Verhältnis zwischen „Intelligenz" und Volk; zweitens aber, daß die Befürchtungen grundlos sind, mit denen zwei deutsche Geschichtschreiber der russischen Literatur, A. Brückner und A. Eliasberg, ihre neuesten Darstellungen schließen: das Ende der russischen Literatur könnte gekommen sein, sie müßte ertrinken in dem Meer von Blut und Schmutz. Das konnte 1919 so scheinen; heute aber sieht man schon überall neues Leben aus den Ruinen wachsen.

Erstes Buch.

Die russische Volksdichtung.

1. Allgemeines.

Die eigentümlichen Verhältnisse, unter denen die geschichtliche Entwicklung des russischen Volkes vor sich ging, brachten es mit sich, daß neben der schriftlich überlieferten, anfangs aus fremdländischen Quellen gespeisten und durch eine geringe Gruppe von Menschen vertretenen Literatur jahrhundertelang eine volkstümliche Dichtung einherläuft, die sich nur mündlich fortpflanzt und die in einem gewissen innern Gegensatz zu der „schriftlichen" Literatur steht. Wir sehen das gleiche in der Geistesgeschichte aller neuern Völker, weil bei allen die Entwicklung, ehe die nationale Kultur zur Reife gelangt war, durch das Christentum in neue Bahnen gelenkt wurde. Aber während im Westen die beiden Ströme verhältnismäßig früh zusammenfließen, bleiben sie in Rußland fast ein ganzes Jahrtausend getrennt, und wir sind Zeugen der überraschenden Tatsache, daß noch um das Jahr 1900 in Nordrußland Heldenlieder aufgezeichnet werden konnten, die von den Taten Wladimirs des Heiligen und seiner Recken berichten. Darin liegt ja die große allgemeine Bedeutung der russischen Volksdichtung: sie gibt uns Einblick in die Geheimnisse des volkstümlichen Schaffens überhaupt; wir können am lebendigen Objekt studieren, wie Sagen, Märchen und Lieder entstehen und weitergegeben werden, wie sie sich auf ihren Wanderungen wandeln. Was der Erforscher des germanischen und romanischen Folklore aus schriftlichen, oft nur spärlichen und unzuverlässigen Quellen mühsam zusammensuchen muß, sieht man in Rußland noch in lebendigem Wirken vor sich. Und da der Mensch sich überall gleichbleibt, da gewisse allgemeine psychologische Voraussetzungen überall zutreffen, so lassen sich von der russischen Volksdichtung zahllose Analogieschlüsse auf die Dichtung anderer Völker ziehen.

Daß die mündliche Überlieferung solange standhalten konnte, erklärt sich natürlich aus der allgemeinen kulturellen „Rückständigkeit" des russischen Volkes, worüber ja schon in der Einleitung ausführlich gesprochen wurde. Rußland ist heute noch ein Bauernland, es gibt heute noch Dörfer, deren Bewohner nie einen Eisenbahnzug gesehen haben. In diesen weltverlassenen Winkeln fand die anfangs durch die Kirche, später durch die „Europäisierung" erst aus den Fürstenhöfen, zuletzt auch aus den städtischen Bürgerhäusern vertriebene volkstümliche Dichtung ihre letzte Zuflucht. Aber auch in den weniger entlegenen Gegenden blieb die Dichtung lebendig; der Bauer ist konservativ, er hängt zäh an seinen alten Gebräuchen, und je größer die Kluft zwischen dem Bauern und dem „Herrn" wurde, desto weniger war der Bauer geneigt, von den Bräuchen zu lassen. Sein ästhetisches Bedürfnis fand seine Befriedigung in diesen Spielen, Liedern, Sagen und Märchen, und weil der „Herr" es für überflüssig hielt, dem Sklaven das Lesen und Schreiben beizubringen, so blieb

es bei der mündlichen Überlieferung, und diese gab den Erzeugnissen des volkstümlichen Schaffens ihr formelhaftes, überindividuelles Gepräge.

Die Beschlüsse der kirchlichen Behörden, der Konzile vom 13. bis zum 17. Jahrhundert sind voll von Verdammungen der „teuflischen" Spiele und Tänze; man kann an ihrer Hand das langsame, immer weitere Zurückweichen der volkstümlichen Kunst sehr genau verfolgen. Ein Posten nach dem andern wird aufgegeben. Und dann kommt die Europäisierung und es gehört bald zum guten Ton, über die „gemeinen" Volkslieder und die „dummen" Märchen hochmütig die Achseln zu zucken. Aber was man offen verschmähte, daran ergötzte man sich im geheimen. Dershawin schildert in seiner Ode „Feliza", wie die vornehmen Günstlinge Katharinas II. auf ihren Gütern ihre Zeit verbringen, und da erfährt man, daß sie sich oft genug mit dem Volk „gemein machten", wenn sie dabei vielleicht auch ein herablassendes Lächeln zur Schau trugen. In Fonwisins Komödie „Der Landjunker", diesem erschreckenden Bild der unsagbaren Roheit und Unkultur des russischen Provinzadels, fragt der weise Starodum, der Räsoneur, der die Anschauungen des Verfassers vertritt, ob der junge Mitrofan Prostakow auch in der Geschichte unterrichtet werde, und erhält die klassische Antwort: „Geschichten erzählt ihm die Stallmagd Chawronja." Der weise Mann ist natürlich entsetzt, denn er ahnt noch nicht, daß in manchen Geschichten der Stallmagd mehr echte Poesie enthalten ist als in den französischen Büchern, die er so ausgiebig zitiert. Darüber wurde sich erst die folgende Generation klar, und Puschkin hat es als großes Glück empfunden, daß seine Kinderfrau ihm so schöne Märchen erzählt und so viele Lieder vorgesungen hatte.

Dieses Glück war nicht Puschkin allein zuteil geworden; trotz aller Vorurteile ahnte man doch schon im 18. Jahrhundert die Bedeutung der Volksdichtung. Es ist bezeichnend, daß Trediakowskij die Metrik der russischen Volkslieder seiner Verslehre zugrunde zu legen versuchte, um dem polnischen silbenzählenden Vers, der in vollem Gegensatz zur russischen Sprachmelodie stand, den Garaus zu machen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt man bereits die Schätze der Volksdichtung zu sammeln; 1804 erschien die berühmte Sammlung der Heldenlieder von Jakubowitsch, von der später noch zu reden sein wird. Märchenbücher und Liederbücher, auch Sprichwörtersammlungen waren vorausgegangen. Diese Sammlungen verfolgten allerdings weniger literarhistorische als pädagogische Zwecke; man wollte das Volk bilden und aufklären und hatte erkannt, daß man mehr erreicht, wenn man an die dem Volke geläufigen Vorstellungen anknüpft, in seiner Sprache zu ihm redet. Daher enthalten die Liederbücher neben echten Volksliedern auch solche, die für das Volk gedichtet sind, daher werden die Märchen nicht so wiedergegeben, wie das Volk sie erzählt, sondern „anstößige" Dinge werden ausgemerzt und moralisierende Tendenzen hineingetragen. So sehen wir, nach den Worten Pypins,

„schon im 18. Jahrhundert das Bestreben, das Volksleben kennenzulernen, in stetem Wachsen. Im Gegensatz zu dem, was gewöhnlich von der Abkehr der Gebildeten des 18. Jahrhunderts von dem Volk behauptet wird, beobachten wir zahlreiche Bemühungen, sich in das Volksleben zu vertiefen und sich seine poetischen Elemente anzueignen, und zwar zu einer Zeit, da die Schulweisheit noch von der ‚niedrigen Natur' und der ‚Roheit' des Volksliedes predigte. Es wirkte hier sowohl die instinktive Neigung für die volkstümlich-poetischen Motive, da Lied und Märchen noch ein lebendiges Element im Leben nicht nur des einfachen Volkes, sondern auch des Landadels (bis zu Puschkin und seiner berühmten Kinderfrau) waren, wie auch die neue

Bildung, die ihre Jünger zu einer immer bewußteren Betrachtung der Geschichte und des Lebens des eigenen Volkes trieb, die in ihnen ein ästhetisches und ethisches Interesse für die volkstümlichen Überlieferungen weckte."

Was die Volksdichtung für einen Puschkin, einen Lermontow, einen Gogol bedeutete, wird an anderer Stelle zu erörtern sein. Das wissenschaftliche Studium der Volksdichtung setzt erst im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts ein, nachdem in Deutschland die Brüder Grimm mit dem großen Beispiel vorangegangen waren. Im Laufe von hundert Jahren haben die russischen Forscher ein ungeheures Material gesammelt, und man weiß nicht, worüber man mehr staunen soll: über die Fülle dieses Materials oder über den Eifer und die Ausdauer der Forscher, die man erst würdigen kann, wenn man eine Vorstellung von den Hindernissen hat, die zu überwinden waren: schlechte Verkehrsverhältnisse, Mißtrauen der „ausgefragten" Bauern, Schwierigkeiten seitens der Behörden, die in jedem gelehrten Sammler von Liedern und Sagen einen revolutionären Agitator witterten und die den Druck von Afanasjews wertvoller Legendensammlung – um nur ein Beispiel anzuführen – wegen ihres „ketzerischen" Inhalts verboten. Kurz, der russische Philologe, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts in die Fischerdörfer von Olonetz wanderte, um Heldenlieder aufzuzeichnen, hatte keine leichtere, weniger entbehrungsreiche und anstrengende Arbeit zu leisten als der Kollege von der andern Fakultät, der die menschenleeren Polargebiete Sibiriens auf ihre geologischen oder botanischen Eigentümlichkeiten hin erforschte.

Die Auswertung dieses kostbaren Materials durch die russische Wissenschaft spiegelt all die Strömungen wider, die wir in der Entwicklung der volkskundlichen Forschung in ganz Europa beobachten können. Was vor 50–60 Jahren noch als unumstößliche Tatsache galt, was sogar heute noch in manchen Schulbüchern spukt, hat vor der modernen Kritik nicht standhalten können, ist durch die Fülle neuentdeckten Materials, vor allem aber durch den ungeheuern Fortschritt der vergleichenden literaturgeschichtlichen Forschung widerlegt worden. Heute glaubt man nicht mehr, daß die Volkslieder und Sagen sich ein ganzes Jahrtausend lang fast völlig unverändert erhalten haben, daß die Heldenlieder, die Hilferding und Rybnikow in den 50er und 60er Jahren aufzeichneten, fast in derselben Form am Hofe des Wladimir Monomach gesungen wurden. Heute glaubt man nicht mehr an die Möglichkeit, die ganze Mythologie der heidnischen Slawen aus den Volksliedern zu erschließen; man hat vieles als christlich erkannt, was einst als ehrwürdiges Überbleibsel uralter heidnischer Kulthandlungen galt. Wenn die Sage dem Fürsten Wladimir das Beiwort „Rote Sonne" zulegt, glaubt man nicht mehr, daß hinter dem geschichtlichen Fürsten der alte indogermanische Sonnengott stecke. Man sieht auch in dem Hauptthelden der Sage, dem starken Ilja, nicht mehr eine Verkörperung des Donnerers Perun. Vieles, was aus der Tiefe des schöpferischen Volksgeistes hervorgegangen sein sollte, ist auf literarische Quellen – oft sogar sehr späte – zurückgeführt worden. Man sieht in den Märchen, die das russische Volk mit andern Völkern gemeinsam besitzt, nicht mehr das kostbare Erbe urindogermanischer Zeit, sondern setzt Entlehnung voraus und sucht festzustellen, auf welchen Wegen der Stoff von einem Volke zum andern gewandert ist. Entlehnungen und fremde Einflüsse wurden auch dort festgestellt, wo die ältern Forscher die schöpferische Eigenart des russischen Volkes am deutlichsten zu erkennen glaubten ... Aber gerade die neuere Forschung, die auf alle kühnen

Voraussetzungen und Vermutungen verzichtet, die sich immer fester auf den Boden der Tatsachen zu stellen bemüht, hat uns die wertvollsten Einblicke in die Seele des schaffenden Volkes gegeben und uns dadurch die Schönheit des von ihm Geschaffenen erst recht empfinden gelehrt.

2. Die russischen Heldenlieder.

Die Heldendichtung der Russen hat es zu keinem großen geschlossenen Epos wie die „Ilias" oder das „Nibelungenlied" gebracht. Die Entwicklung ist auf einer frühern Stufe stehen geblieben. Es gibt nur einzelne Lieder, die sich aber schon zu mehreren einander oft ergänzenden Zyklen zusammenschließen lassen. Die Entwicklung ging erst den gleichen Weg wie im westlichen Europa, bei germanischen und romanischen Völkern: der Sänger, der bei Gastmählern und Festen die Helden der Vergangenheit pries und auch den lebenden Fürsten mit seinen Recken verherrlichte, war auch an den russischen Höfen gern gesehen; die normannischen Herrscher und ihr Gefolge blieben der heimischen Sitte treu, und der Brauch bestand weiter, auch als die Waräger längst slawisiert waren. Christentum und byzantinische Kultur beginnen dann die Heldensage aus den Kreisen der Fürsten und des Adels zu verdrängen. An die Stelle des kriegerischen Sängers, der neben dem Lied und Saitenspiel auch das Waffenhandwerk beherrschte, tritt der berufsmäßige Spaßmacher, der wandernde Spielmann. Er nimmt sich der alten Sagen an, er pflegt sie weiter; aber er steht ihnen nicht mehr mit der Ehrfurcht des kriegerischen Sängers gegenüber: er entstellt sie, vergröbert sie, durchsetzt sie mit neuen, fremden Elementen, weil er sie dem Geschmack eines roheren Publikums anpassen muß.

Bis hierher ist die Entwicklung in Ost und West die gleiche; dann aber scheiden sich die Wege. Denn im Westen führt die Blüte des Rittertums zu einer Aristokratisierung des Spielmanns. In den Kreisen der Vornehmen findet man Gefallen an seiner Kunst — wenn nicht an ihrer Form, so an ihrem Stoff —, und nun setzt er selbstverständlich alles daran, die neue Gunst nicht zu verscherzen. So entwickeln sich aus den gesungenen Spielmannsliedern, unter starker Beteiligung ritterlicher Dichter, die umfangreichen Leseepen von der Nibelunge Not und von Gudrun, von Rolands Kampf bei Ronceval und Kaiser Karls Reise nach Jerusalem.

Der russischen Heldendichtung ward ein anderes Los. Sie kehrte nicht mehr an die Fürstenhöfe zurück, sondern sank mit den Spielleuten immer tiefer herab, bis sie schließlich bei den Bauern des Nordens und Ostens ihre letzte Zuflucht fand. Und so treu wurde sie hier gehütet, daß noch 1872 der russische Forscher Hilferding im Gebiet des Onegasees in drei Monaten über 300 Heldenlieder aufzeichnen konnte und um die Jahrhundertwende ein jüngerer Forscher, Grigorjew, im Gouvernement Archangelsk eine überreiche Nachlese halten konnte. Nur durch mündliche Überlieferung haben sich diese Lieder, die von dem im Jahre 1015 gestorbenen Fürsten Wladimir und seinen Recken erzählen, bis ins 20. Jahrhundert hinein erhalten. Nordrussische Bauern, die nie etwas anderes als Wald und Wasser gesehen haben, singen von den Kämpfen der kühnen Recken in der endlosen, mit rauschendem Riedgras bewachsenen südrussischen Steppe; im Steppenland selbst aber weiß das Volk nichts mehr von den alten Helden, sondern singt von den Taten der Kosaken.

Daß an den altrussischen Fürstenhöfen der Heldensang gepflegt wurde, zeigt die einzige auf uns gekommene weltliche Dichtung der vortatarischen Zeit, die „Mär von Igors Heerfahrt". Hier wird von dem Sänger Bojan berichtet:

„Wenn er der Fehden der Vorzeit gedachte,
Ließ er zehn Falken los zur Verfolgung
Einer Schar von schneeweiß schimmernden Schwänen.
Welchen Schwan der Falk im Schwunge gefangen,
Der sang als Erster ein Lied zu Ehren
Jaroslaws des Weisen, Mstislaws des Gewalt'gen ...
Nicht jagte Bojan nach schneeweißen Schwänen
Mit kühnen Falken: die kundigen Finger
Legt' er sanft auf die lebenden Saiten
Und sie sangen selber den Ruhm der Recken."

Ob dieser Bojan nun wirklich gelebt hat oder nur eine Sagengestalt ist, hat wenig Bedeutung; seine Erwähnung zeugt jedenfalls für das Vorhandensein von Sängern, die der Väter Heldentaten priesen. Die Igordichtung ist auch ein Beweis, daß das russische Heldenepos in der vortatarischen Zeit bereits eine recht hohe Entwicklungsstufe erreicht haben mußte; der Verfasser von „Igors Heerfahrt" ist zwar kein „Sänger" mehr, sondern ein sehr belesener Schriftgelehrter, der eine durch allerlei literarische Vorbilder stark beeinflußte Kunstdichtung schuf, aber diese Dichtung berührt sich vielfach so nahe mit der heute noch lebendigen Volkspoesie, daß man auf gemeinsamen Ursprung schließen kann. Die „Mär von Igors Heerfahrt" ist der einzige auf uns gekommene Versuch, Stoff und Stil der bisher nur gesungenen Heldendichtung literarisch zu verwerten und in eine höhere Sphäre zu heben. Diesem Versuch sind wohl nur wenige, vielleicht überhaupt gar keine mehr gefolgt; die Entwicklung, die sich in der Igordichtung so vielverheißend ankündigte, wurde abgebrochen.

Inzwischen aber hatten sich schon die fahrenden Spielleute der Heldenlieder bemächtigt. Die lustigen Gesellen, die die ganze Welt kannte, tauchen in Rußland schon im 10.–11. Jahrhundert auf; sie kamen zum Teil aus Byzanz und den slawischen Balkanländern, zum Teil, im Norden, aus Deutschland. In Rußland hießen sie „Skomorochi". Die Kirche war nie gut auf sie zu sprechen und hat sie, besonders im 16. und 17. Jahrhundert, unbarmherzig verfolgt; beim Volke aber waren sie ungemein beliebt, und auch einzelne Zaren, wie Iwan der Schreckliche, freuten sich gerne an ihrer Kunst. Daß sie nicht nur Schelmenlieder sangen, sondern auch die Großtaten der Fürsten und alten Recken verherrlichten, ist vielfach bezeugt. Der 1686 geborene Schriftsteller Tatistschew erzählt, er hätte in seiner Jugend die Skomorochi Lieder vom Fürsten Wladimir, dessen Frauen, den Helden Ilja Murometz, Alexej Popowitsch, Solowej dem Räuber u. a. singen hören. Adam Olearius berichtet in seiner „Moscowitischen Reise":

„Allhier (in Ladoga) höreten wir die erste Russische Music, in deme zu Mittage als den 23 dieses (Juli 1634), da wir über der Taffel saßen, zweene Russen mit einer Lauten und Geigen den Herren auff zu warten kahmen, spielten, und sungen von dem großen Herren und Zaar Michael Foedorowitz, und als sie vermerckten, daß sie woll gelitten waren, machten sie darbey allerhand Kurtzweil mit Tantzen."

Die Spielleute des Olearius (Abb. 1) sangen also auch Lieder vom lebenden Zaren (Michael Fedorowitsch, der erste Romanow, 1613–45), d. h. sie waren auch schöpferisch

tätig und suchten ihre Stoffe in der unmittelbaren Gegenwart. Das gleiche zeigen uns die Lieder, die der Oxforder Bakkalaureus Richard James sich während seines Aufenthalts als Geistlicher einer englischen Gesandtschaft 1619 in Moskau aufschreiben ließ. Eines dieser Lieder behandelt den Einzug des Patriarchen Philaret in Moskau (1619), ein anderes bezieht sich auf den plötzlichen Tod des tapfern Heerführers Fürst Michael Skopin-Schujskij († 1610, angeblich durch Gift). Dieses Lied ist besonders wertvoll, weil wir denselben Stoff in einer spätern, Ende des 18. Jahrhunderts niedergeschriebenen Fassung besitzen (in der Danilowschen Sammlung). Während das ältere Lied noch ausgesprochen lyrischen Charakter trägt, sind im spätern die epischen Momente scharf herausgearbeitet, die Gestalten sind typisiert, zahlreiche Motive aus den ältern Heldenliedern übernommen.

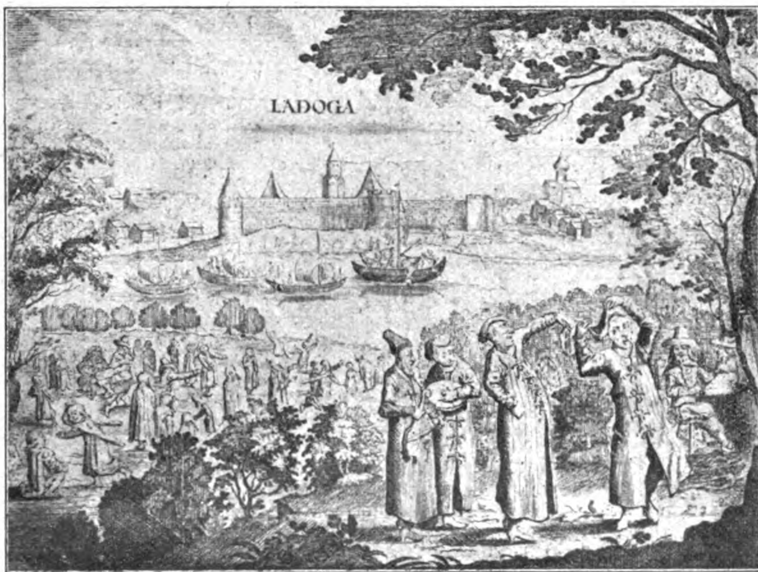


Abb. 1. Russische Spielleute (Skomorochi).
Aus Olearius: „Moscowitische und Persianische Reisebeschreibung".

Die Verfolgungen, denen sich die Skomorochi im 17. und 18. Jahrhundert ausgesetzt sahen – erst war es die Kirche, dann die vordringende europäische Kultur, die ihnen das Leben schwer machte –, trieben die fahrenden Gesellen aus Zentralrußland in die Grenzgebiete, in den einsamen Norden, wo auch die sogenannten „Altgläubigen" nach der Kirchenspaltung Zuflucht suchten, und in den Südosten, in die Kosakenkolonien. Hier gingen sie allmählich ganz in der Gesamtbevölkerung auf, ihrer Lieder aber nahmen sich die Bauern und Fischer an. Die Hauptmasse der bisher aufgezeichneten Heldenlieder, gegen 400, stammt aus den nördlichen Gouvernements Olonetz und Archangelsk. Die Einsamkeit und Abgeschlossenheit des Landes, das so gut wie völlige Fehlen adligen Grundbesitzes – die Bauern sind fast durchweg Abkömmlinge von freien Siedlern und nie Hörige gewesen –, die Anhänglichkeit der „Altgläubigen" an die Überlieferung, das Analphabetentum, das die mündliche Überlieferung stärken und fördern mußte, der endlose Winter mit seinen langen, dunkeln Abenden, an denen man daheim bei der beschaulichen Arbeit des Netzeflickens und -knüpfens saß – alles das wirkte zusammen, aus dem Nordgebiet (vor allem dem Gouvernement Olonetz) das „russische Island" zu machen. Die bäuerlichen „Skasiteli" (Sager, Erzähler) üben ihre Kunst aber nicht als Beruf aus, sondern treiben sie in ihren Mußestunden; auch Frauen befassen sich damit. Staunenswert ist das Gedächtnis dieser einfachen Leute, die oft 40

bis 50000 Verse auswendig wissen. Einer der berühmtesten „Skasiteli“ war der Olonetzer Bauer Trofim Riabinin (Abb. 2), der noch in den 1890er Jahren als alter Mann nach Moskau und Petersburg gebracht wurde, um seine Heldenlieder vor einem größern Kreise gebildeter Zuhörer vorzutragen.

Eine größere Anzahl von Heldenliedern, die allerdings neben der Ausbeute im Norden sehr gering erscheint, ist noch in Sibirien (gegen 30) und im Wolgagebiet (Gouvernements Saratow und Simbirsk, zusammen ebenfalls gegen 30) aufgezeichnet worden. Aus Zentralrußland stammen nur ganz wenige. Völlig verschwunden sind sie aus der Ukraine, dem Schauplatz der meisten Lieder. Die wechselvollen Schicksale dieses von steten Kämpfen heimgesuchten Gebiets waren einem liebevollen Versenken in vergangene Zeiten nicht günstig.

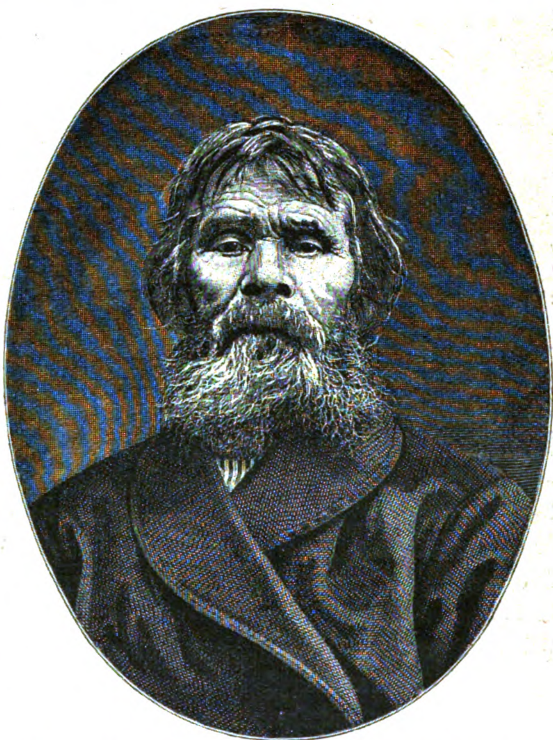


Abb. 2. Der Bylinensänger Trofim Riabinin.
Nach einem Holzschnitt von L. A. Seriakow.

Die älteste Sammlung russischer Heldenlieder erschien 1804. Sie beruhte auf einer Handschrift aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, die nach der Versicherung des Herausgebers Jakubowitsch von einem gewissen Kirscha Danilow stammen sollte. Die Lieder waren im Uralgebiet und in Sibirien aufgezeichnet worden. Die klassizistische Kritik beurteilte diese Ausgabe mit herablassendem, etwas spöttischem Wohlwollen, aber unter der Einwirkung der romantischen Literaturströmung änderte sich das Verhalten; bereits 1818 erschien eine zweite, stark vermehrte Ausgabe der Liedersammlung, besorgt von dem angesehenen Gelehrten Kalajdowitsch. Der ganze Reichtum der Heldendichtung trat erst nach den Forschungsreisen Rybnikows (1861–68) und Hilferdings (1872) in die nördlichen Gouvernements zutage. Eine reiche Nachlese konnten noch um 1900 die Forscher Markow, Ontschukow und Grigorjew halten.

Es ist selbstverständlich, daß die alten Lieder, die von den Skomorochi zu den Bauern gebracht wurden, in der neuen Umgebung vielfache Änderungen erleiden mußten. Daß der Bauernsohn Ilja Murometz zum Haupthelden der Volksdichtung wurde, ist sicher eine Wirkung dieser Umgebung. Der andere bäuerliche Held, Mikula Selianinowitsch, ist vielleicht überhaupt erst hier unter die ritterlichen Recken geraten. Dafür spricht u. a. auch die Tatsache, daß nur die Olonetzer Skasiteli ihn kennen und die Landschaft in dem von ihm handelnden Liede ein durchaus nordisches Gepräge trägt: der Held pflügt und wühlt mächtige Steine und Wurzeln aus dem Boden. Sonst ist die Landschaft der Heldenlieder das Steppengebiet des

Südens. Allerdings mischen die nordischen Sänger in das ihnen ganz fremde Bild häufig genug Züge ihrer Heimat hinein: mitten in der Steppe versperrt plötzlich ein undurchdringlicher Wald dem Helden den Weg; am Pfingstsonntag schneit es usw.

Die russischen Heldenlieder lassen sich ohne Schwierigkeit in mehrere Zyklen zusammenfassen. Die russischen Lehrbücher der Literaturgeschichte unterscheiden meist „Bylinen" und „geschichtliche Lieder". Mit dem ersten Wort (Geschehnis) bezeichnen sie die Lieder, die sich auf die vortatarische Zeit beziehen und in denen rein sagenhafte Motive vorherrschen; die „geschichtlichen Lieder" behandeln Ereignisse aus spätern Jahrhunderten, sie sind weniger phantastisch, und die Hauptrolle spielen in ihnen bedeutende historische Persönlichkeiten (Iwan der Schreckliche, Fürst Skopin-Schujskij u. a.).

Gegen diese Einteilung ist vor allem einzuwenden, daß das Volk selbst von ihr nichts weiß und keinen Unterschied zwischen „Bylinen" und „geschichtlichen Liedern" macht. Das Wort „Bylina" stammt überhaupt nicht aus dem Volksmunde, sondern aus der „Mär von Igors Heerfahrt", wo es aber keine Dichtung bezeichnet, sondern nichts weiter heißt als „Begebenheit", „Tatsache". Es wurde von einem Forscher, der es falsch verstand (Sacharow), willkürlich auf die volkstümlichen Heldenlieder angewendet und bürgerte sich merkwürdigerweise so schnell und so gründlich ein, daß es heute durch die Schule sogar ins Volk gedrungen ist. Die „Skasiteli" selbst haben für ihre Lieder die Bezeichnung „Starina" (Altertum, alte Geschichten), ganz gleich, ob in ihnen von Wladimir oder von Iwan dem Schrecklichen die Rede ist. Es empfiehlt sich daher, statt Bylinen und geschichtliche Lieder einander gegenüberzustellen, einfach von einem Kijewer, einem Nowgoroder und einem Moskauer Zyklus zu reden.

Im Mittelpunkt des Kijewer Zyklus steht Wladimir der Heilige, die „lichte Sonne", der „freundliche" Fürst. Die Sage weiß nichts mehr von seiner heidnischen Vergangenheit; er ist der berufene Hüter des christlichen Glaubens und sein Kijew bereits die an Kirchen, Klöstern, Reliquien und Heiligtümern überreiche Stadt, zu der die Frommen von allen Enden des weiten russischen Landes pilgern. Hier hält er Hof mit seiner Gattin, der schönen Fürstin Apraxejewna, hier scharen sich um ihn zahlreiche Recken, die ihm von ihren Heldentaten und Abenteuern erzählen müssen und die er zu neuen Kämpfen hinaussendet, während er selbst, wie der richtige epische König, sich auf die bloße Repräsentation beschränkt. Er gleicht hierin dem König Artus der britisch-keltischen und dem Kaiser Karl der französischen Heldensage. Und wie sich in einigen späten französischen Chansons de geste die Kämpfe der französischen Feudalherren gegen die schwächlichen letzten Karolinger spiegeln und die abstoßenden Züge der Nachkommen auf den großen Karl selbst übertragen sind, so spielt auch Wladimir in einigen Bylinen eine recht unwürdige Rolle: er erscheint als eigensinniger Despot, der seine Helden mit schnödem Undank belohnt, aber feige zu Kreuze kriecht, als der unerschrockene Ilja gegen ihn aufbegehrt. Es ist klar, daß das Bild des „freundlichen" Kijewer Fürsten hier durch späte Erinnerungen an die grausamen Moskauer Zaren entstellt worden ist.

Ihr Heldentum bewähren Wladimirs Recken, die „Bogatyri"[1], vor allem im Kampf gegen die Mongolen. Weit draußen in der Steppe haben sie eine Grenzwacht errichtet und lassen keinen Feind ins russische Land hinein. Meist handelt es sich um Einzelkämpfe, denen die in den Heldensagen aller Völker üblichen Wechselreden der Gegner vorausgehen; man

[1] Das Wort ist turktatarischen Ursprungs.

beschimpft und verspottet den Feind und tut mit der eigenen Kraft groß, ehe man das Schwert zieht. Von den vielen Steppenvölkern, gegen die sich Altrußland zu verteidigen hatte, kennen die Bylinen nur die Tataren. Diese bedrohen im Liede schon unter Wladimir das russische Land. Petschenegen und Polowzen sind vergessen.

Über allen Helden ragt der „alte Kosak", der Bauernsohn Ilja Muromez (d. h. von Murom) empor. Er verdankt seine Riesenkraft einem göttlichen Wunder: bis zu seinem 33. Lebensjahre saß er gelähmt in der Hütte seines Vaters, im Dorf Karatscharowo bei Murom, und konnte kein Glied rühren. Da kamen fromme Pilger in die Hütte und baten um einen Trunk. Seine Ausrede, er könne sich nicht bewegen, ließen sie nicht gelten. „Steh auf, Ilja, betrüg' uns nicht!" Und siehe da! Er erhob sich, brachte ihnen das Wasser, und nun befahlen sie auch ihm zu trinken. Er trank und fühlte alsbald eine ungeheure Kraft in sich.

Diese Kraft verlangt nach Betätigung. Ilja zieht nach Kijew, dem Fürsten Wladimir zu dienen und für den christlichen Glauben zu kämpfen. Sein Vater, der alte Bauer Iwan Timofejewitsch, segnet ihn: „Zu guten Werken geb' ich meinen Segen dir; zu bösen Werken aber sollst du nicht gesegnet sein. Nichts Böses sollst du gegen den Tataren sinnen, keinen guten Christen töten in freiem Feld."

Das Gebot des Vaters hält Ilja aufs genaueste ein. Er ist ein durch und durch selbstloser Held, der nur dem Volk und dem Fürsten dient und nie an seinen persönlichen Ruhm oder Vorteil denkt. Auf dem Wege nach Kijew begeht er bereits eine Reihe von Heldentaten: er befreit die Stadt Tschernigow von den Feinden, die sie belagern, weigert sich aber, die Herrschaft über die Stadt zu übernehmen; er tötet den gefährlichen Räuber Solowej (Nachtigall), ein Ungeheuer, halb Vogel, halb Mensch, das auf neun Eichen nistet und bei dessen Pfiff das Pferd des Recken vor Schreck zusammenbricht; er findet einen Schatz, eignet ihn sich aber nicht an, denn er braucht kein Gold, sondern baut Kirchen und Klöster dafür.

Neben Ilja sind Dobrynia Nikititsch und Alioscha Popowitsch (der Popensohn) die beliebtesten Helden der Kijewer Bylinen. Diese drei vor allem sind es, die als treue Waffenbrüder die Grenzwacht in der Steppe halten. Und wenn Dobrynia oder Alioscha dem übermächtigen Feinde zu erliegen drohen, ist es allemal Ilja, der ihnen zu Hilfe kommt. Auf ihre Taten im einzelnen soll hier nicht weiter eingegangen werden. Dobrynia ist eine durch und durch ritterliche Natur, einige Bylinen nennen ihn einen Neffen des Fürsten Wladimir; er tötet u. a. auch einen Drachen und befreit die von diesem gefangen gehaltene Prinzessin. Der Charakter des Alioscha weist dagegen mancherlei bedenkliche Züge auf: er ist neidisch und habgierig, ein Prahler und Schürzenjäger, hinterlistig und verlogen; es ist aber auch viel jugendlicher Wagemut in ihm, ein kühnes Draufgängertum, das nicht erst lange wägt und überlegt; so bildet er einen wirkungsvollen Gegensatz zu den beiden älteren, besonneren Helden. Eine Byline erzählt, wie Dobrynia in ferne Lande auf Abenteuer auszog und jahrelang fortblieb; Alioscha, der ein Auge auf Dobrynias schöne Gattin Nastasja geworfen hat, sprengt das Gerücht aus, der Held sei im Kampf erschlagen, und wirbt um die angebliche Witwe. Sie weist ihn erst zurück; als aber der Fürst Wladimir selbst als Freiwerber bei ihr erscheint, gibt sie nach und erklärt sich bereit, Alioscha zu heiraten. Natürlich kehrt Dobrynia ausgerechnet am Hochzeitstage zurück, erscheint als Spielmann verkleidet beim Festmahl und gibt sich der Braut zu erkennen, indem er den Ring, den sie ihm einst geschenkt hat, in den ihm dargebrachten Becher mit Wein fallen läßt.

Hier haben wir es mit einem über die ganze Welt verbreiteten novellistischen Motiv zu tun. Und solcher „novellistischer" Bylinen gibt es noch eine ganze Menge; sie berühren sich inhaltlich oft so nah mit der Märchen- und Novellenliteratur des Ostens wie des Westens, daß ganz von selbst die Frage entsteht, woher die Stoffe der Bylinen stammen. Die ältern russischen Forscher, die noch ganz im Banne der Anschauungen Jakob Grimms und Max Müllers standen, glaubten in den Bylinen überall noch die Spuren uralter indogermanischer Mythen entdecken zu können: weil Wladimir im Liede „die lichte Sonne" genannt wird, ist er natürlich niemand anders als der Sonnengott selbst; Ilja ist der Mensch gewordene Donnergott, was um so glaubhafter erscheint, als im Volksglauben der Russen der Prophet Elias (Ilja) an die Stelle des heidnischen Donnerers getreten ist; Dobrynia ist als Drachenkämpfer natürlich auch nur ein Abbild des Sonnengottes. Durch ihre Menschwerdung wurden die Helden dann zu Vertretern bestimmter Entwicklungsstufen in der Geschichte des russischen Volkes. So sollte Ilja das seiner selbst bewußt gewordene, gläubige, starke Gesamtvolk verkörpern, Dobrynia erschien als der Typus des Fürsten, in Alioscha glaubte man die ersten Anzeichen der beginnenden ständischen Gliederung zu entdecken. Irgendeine stärkere Einwirkung der Dichtung fremder Völker auf die Bylinen wurde geleugnet, nicht zu verkennende Analogien glaubte man als indogermanisches Erbgut betrachten zu können.

In schroffsten Gegensatz zu diesen Theorien stellte sich 1868 der vielseitige Forscher Wladimir Stasow, der die gesamte russische Heldenepik aus dem Orient ableitete. In den russischen Bogatyri glaubte er die Helden des iranischen und indischen Epos zu erkennen, von denen die Russen durch die Tataren Kenntnis erhalten hätten. Ilja sei dem persischen Rustem nachgebildet, Dobrynia sei der indische Krischna usw. Stasow war natürlich ebenso einseitig wie seine Gegner; seine Untersuchungen hatten aber die große Bedeutung, daß die Bylinen nunmehr zum Gegenstand der vergleichenden literarhistorischen Forschung wurden. Diese hat ergeben, daß die Bylinen keineswegs das urtümlicher einrussische Gewächs sind, als das sie früher galten, daß sie vielmehr mit den verschiedenartigsten Elementen nicht nur aus der orientalischen, sondern auch aus der westlichen, germanischen, romanischen und der finnischen Märchen- und Sagendichtung durchsetzt sind, daß auch Bibel und kirchliche Legende ihnen manches Motiv abgegeben haben. Damit fällt auch die Behauptung, die Bylinen hätten sich in ihren Grundzügen fast ein ganzes Jahrtausend lang so gut wie unverändert erhalten und seien nur hier und da durch leicht wieder auszumerzende Anachronismen (wie die Feuerwaffen einzelner Helden oder das Fernrohr, durch das Ilja nach dem herannahenden Feinde schaut) entstellt worden. Die vielen novellistischen, spielmannsmäßigen Motive sind zum größten Teil erst zu der Zeit in die Bylinen hineingetragen worden, als die Heldenlieder Eigentum der Skomorochi geworden waren. Eines besondern Ruhms erfreuten sich im 15. und 16. Jahrhundert die Nowgoroder Skomorochi. In Nowgorod, das als Hansastadt auch in der Tatarenzeit rege Beziehungen mit Westeuropa unterhielt, sind wohl auch vor allem die Bylinen durch die germanisch-romanische Dichtung beeinflußt worden. Erinnern wir uns dann noch, daß die Gegenden, in denen im 19. Jahrhundert die meisten Bylinen aufgezeichnet worden sind, Nowgoroder Kolonialland waren, so haben wir noch eine Erklärung dafür, daß die Heldensage gerade hier ihre letzte Zuflucht fand.

Selbstverständlich hat man in den Kijewer Bylinen auch den Nachklang geschichtlicher Ereignisse festzustellen gesucht und nach den geschichtlichen Urbildern der einzelnen Helden

geforscht; auch hier ist man zu vielen Einzelergebnissen gelangt, doch ohne daß man Klarheit über alle strittigen Fragen gewonnen hätte.

Dem Kijewer Zyklus anzuschließen sind die Bylinen von drei Helden, die von der früheren, mythologisch orientierten Forschung als die „älteren" bezeichnet wurden, weil man in ihnen urmythische Gestalten zu erkennen glaubte. Es sind dies Swiatogor, Wolga Swiatoslawowitsch und der Bauer Mikula Selianinowitsch. Swiatogor ist so stark, daß die Erde ihn kaum trägt; wie Archimedes prahlt er, er würde die Erde aus den Angeln heben, wenn er nur den richtigen Stützpunkt (tiaga semnaja) finden könnte. Auf einer seiner Fahrten sieht er einen Köcher auf dem Boden liegen, er will ihn aufheben, aber der Köcher ist an den Boden angewachsen. Je kräftiger der Recke zieht, desto tiefer versinkt er in die Erde, und so findet er sein Ende. Eine andere Byline berichtet von einer Begegnung des Swiatogor mit Ilja Muromez. Ilja versetzt dem Riesen Schwerthiebe, die kräftig genug wären, hundertjährige Eichenstämme zu spalten; Swiatogor fragt nur: „Welche Mücke sticht mich da?" — und als er den Ilja bemerkt, steckt er ihn einfach in seine Tasche. Die Ähnlichkeit dieser Episode mit der Geschichte vom Riesen Skrimir in der Edda fiel schon den ältern Forschern auf; sie erklärt sich aber viel einfacher durch unmittelbare Entlehnung als durch die Annahme eines gemeinsamen Urmythus. Ferner berührt sich die russische Swiatogor-Sage vielfach mit der Geschichte des alttestamentlichen Simson, der übrigens auch unter seinem eigenen Namen als Held einiger Bylinen erscheint, mehrfach auch mit Swiatogor verwechselt wird. Alles das spricht keineswegs für das hohe Alter der Bylinen von den sogenannten „ältern" Helden, sondern läßt vielmehr eine verhältnismäßig späte Entstehung vermuten.

Dasselbe gilt auch von dem zweiten der „älteren" Helden, dem Wolga Swiatoslawowitsch. Er besitzt die Fähigkeit, sich in allerlei Tiere zu verwandeln, was ihm bei verschiedenen Abenteuern sehr zugute kommt. Sonst aber wird er ausdrücklich als Neffe des Fürsten Wladimir bezeichnet, der ihm drei Städte zu eigen gab, und seine größte Heldentat ist die Eroberung eines heidnischen Königreichs, das in einigen Bylinen als Indien, in andern als Türkei bezeichnet wird. Bedeutungsvoll ist seine Begegnung mit dem Bauernhelden Mikula Selianinowitsch. Wolga und seine Recken müssen drei Tage reiten, ehe sie den friedlich pflügenden Bauern eingeholt haben. Als Wolga, über die Riesenkraft des Mikula aufs höchste erstaunt, ihn auffordert, sich seiner Schar anzuschließen, erklärt Mikula sich dazu bereit, bittet ihn aber, seinen stehengelassenen Pflug vom Boden aufzuheben und im Gebüsch zu verstecken. Und nun erweist es sich, daß keiner von den dreißig Recken die Kraft dazu hat; sie bringen es auch nicht fertig, als sie alle zugleich angreifen. Mikula aber hebt den Pflug mit einer Hand hoch in die Luft und schleudert ihn ins Weidengesträuch. Daß dieses Märchen erst im bäuerlichen Milieu, also sehr spät, entstanden sein kann, ist wohl nicht zu bezweifeln.

Eigentümlich ist die Byline von dem Untergang der Kijewer Recken. Nach einem glänzenden Sieg über ein ungeheures Tatarenheer rühmen sich die Helden: „Unsere mächtigen Schultern sind noch nicht lahm, unsere wackern Rosse sind noch nicht müde, unsere stählernen Schwerter sind noch nicht stumpf!" Und der leichtfertige Alioscha Popowitsch fügt noch hinzu: „Und käme ein Feind, der nicht von dieser Erde ist, wir kühnen Recken schlügen auch diesen Feind!" Kaum hat er das törichte Wort gesprochen, so erscheinen zwei Krieger und fordern die Recken zum Kampf. „Das tut nichts, daß wir nur zwei sind und ihr sieben!" Alioscha

stürzt ihnen sofort entgegen, spaltet beiden die Schädel – aber statt zwei Gegnern sieht er nun vier vor sich. Nun tritt Dobrynia vor; er schlägt alle vier nieder, aber aus den vier werden acht, mit denen es nun Ilja aufnimmt. Auch er wirft die Feinde zu Boden – und sieht sich alsbald der doppelten Zahl gegenüber. Und so wächst und wächst das feindliche Heer immer weiter, bis die Recken sich endlich zur Flucht wenden; sie reiten auf die Berge zu, um sich in den Höhlen zu verstecken. Kaum hat ein Recke die Felswand erreicht, so wird er zu Stein. „Und seitdem gibt es keine Recken mehr im heiligen Rußland!" lautet der Schlußvers der Byline.

In eine ganz andre Welt führen uns die Bylinen des Nowgoroder Zyklus. Von der alten freien Hansastadt (Abb. 3) mit ihren reichen Kaufleuten und kühnen Seefahrern, ihren wilden Parteikämpfen und ihrer rauflustigen Jugend, die, wenn es ihr daheim zu eng wurde, in die weite Welt hinauszog und Kolonien gründete, gewinnen wir aus den Bylinen ein viel anschaulicheres und geschichtlich echteres Bild als von dem Kijew des heiligen Wladimir. Das erklärt sich sowohl aus dem Hochstand der Nowgoroder Spielmannskunst als auch daraus, daß der Weg von Nowgorod in die Dörfer des Nordens kein so weiter war wie der Weg von Kijew nach Nowgorod, die Überlieferung also frischer und lebendiger blieb.

Die Nowgoroder Bylinen kennen nur zwei Helden: den reichen Kaufmann Sadko und den jungen Raufbold Wasjka (Wasilij) Buslajewitsch. Beide sind als geschichtliche Persönlichkeiten, die im 12. Jahrhundert gelebt haben, nachgewiesen. Von ihren wirklichen Erlebnissen hat die Sage aber kaum viel bewahrt. Sadko wird uns zuerst als armer Spielmann vorgeführt, der sein Leben dadurch fristet, daß er den reichen Leuten bei ihren Festlichkeiten aufspielt. Als er drei Tage nacheinander zu keinem Festmahl geholt wird, geht er betrübt an das Ufer des Ilmensees und spielt auf seiner Gusli[1]. Durch sein Spiel lockt er den Meerkönig herauf, der ihn zum Lohn für sein Spiel belehrt, wie er schnell reich werden könne. In wenig Tagen ist Sadko der reichste Kaufmann in ganz Nowgorod. Sein Reichtum steigt ihm zu Kopfe, er prahlt, er „könne ganz Nowgorod aufkaufen", man nimmt ihn beim Wort, er verliert infolgedessen wieder fast alles, rüstet für das wenige, das ihm geblieben, Schiffe aus und fährt in die Fremde. Er gerät dann noch einmal in die Gewalt des Meerkönigs, muß ihm zum Tanz aufspielen, wird vom heiligen Nikolaus befreit und nach Nowgorod zurückgebracht, wo er dann zum Dank für seine wunderbare Rettung eine Kirche baut.

Wasilij Buslajewitsch ist der typische Vertreter der abenteuerlustigen Nowgoroder Jugend. Nach zahllosen Zechgelagen und Prügeleien mit den ehrsamen Bürgern der Stadt begibt er sich endlich auf die Pilgerfahrt nach Jerusalem, um seine Sünden abzubüßen, benimmt sich aber unterwegs durchaus nicht wie ein frommer Wallfahrer, sondern schlägt jeden guten Rat in den Wind, läßt sich durch keine bösen Zeichen und Prophezeiungen irre machen, denn er „glaubt nicht an Träume, noch ans Niesen", er glaubt „nur an seinen Knüppel aus Eschenholz". Er bricht sich schließlich den Hals, als er in Jerusalem über einen hohen Felsblock zu springen versucht.

Die Moskauer Bylinen gruppieren sich um die Person des Zaren Iwan des Schrecklichen (1533–84). Er erscheint hier aber keineswegs als der entmenschte Despot,

[1] Zitherartiges Instrument.

als den die Geschichte ihn kennt. Iwan wütete ja vor allem gegen den Adel; die große Masse des Volkes hatte unter ihm nicht viel mehr zu leiden als unter seinen Vorgängern und Nachfolgern. So ist er in den Bylinen schon fast zum epischen König vom allgemeinen Typus geworden; an das geschichtliche Urbild erinnert nur sein Jähzorn, seine ständige Furcht vor Verrat und die Grausamkeit seiner an sich gerechten Strafen. Die Sage sucht ihn aber noch mehr zu entlasten, indem sie seine schlimmen Taten auf die Ein-

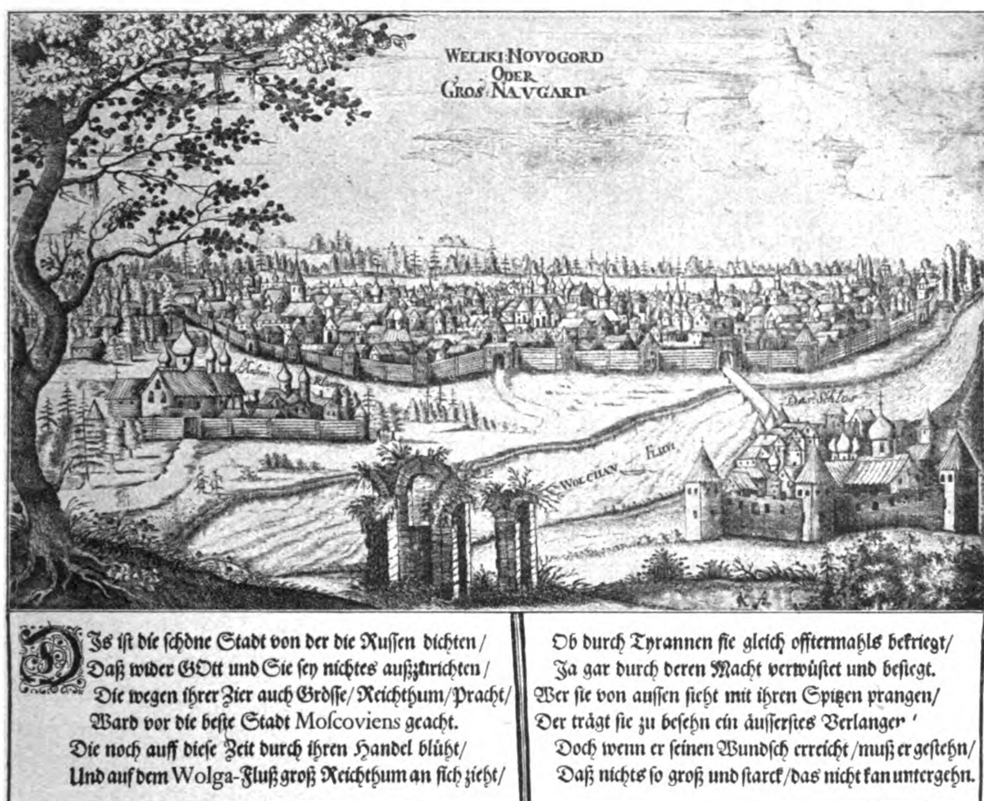


Abb. 3. Nowgorod im 17. Jahrhundert.
Aus Olearius: „Moscowitische und persianische Reisebeschreibung".

flüsterungen seines bösen Ratgebers Maliuta Skuratow zurückführt. Als Gegenspieler des Bluthundes Maliuta erscheint in den Bylinen der Bojare Nikita Romanowitsch, der Schwager des Zaren und Ahnherr des Herrscherhauses der Romanow; er ist Iwans guter Engel, der ihn vor mancher übereilten Tat behütet. So wird die geschichtliche Tatsache, daß Iwan seinen eigenen Sohn ermordete, in der Byline dahin umgemodelt, daß der Zar auf eine verleumderische Anklage hin dem Maliuta befiehlt, den Zarewitsch zu töten. Nikita erfährt noch rechtzeitig davon, eilt den Mördern nach, befreit den Zarewitsch und bringt ihn unversehrt dem Vater zurück, der seinen vorschnellen Mordbefehl schon bereut und dem Nikita nun freistellt, seinen Lohn selbst zu bestimmen. Nikita bittet sich nun das Haupt des schändlichen Maliuta aus.

Eine andere Byline behandelt die Eroberung Kasans durch Iwans Heer. Bezeichnend und dem Charakter des geschichtlichen Iwan durchaus entsprechend ist hier folgender Zug: auf Befehl des Zaren wird die Stadtmauer unterminiert; als aber zu der bestimmten Stunde die Mauer nicht in die Luft fliegt, wittert der Zar sofort Verrat und gibt Befehl, die Kanoniere zu enthaupten. Die Strafe soll schon vollzogen werden, da bittet ein alter Kanonier, noch ein Wort sagen zu dürfen. Es wird ihm gestattet und er erklärt, daß die Explosion nicht so schnell erfolgen könne, weil das Feuer unter der Erde langsamer um sich greife als in der freien Luft. Kaum hat er dies gesagt, so bricht draußen die Mauer krachend zusammen. Die Russen dringen durch die Bresche in die Stadt, und der Zar läßt die Kanoniere nun reichlich belohnen.

Ins 17. Jahrhundert weisen bylinenartige Lieder vom falschen Demetrius, von dem Fürsten Skopin-Schuiskij, von dem Aufrührer und Bandenführer Stenka Rasin; das 18. Jahrhundert ist noch mit einigen Bylinen von Peter dem Großen vertreten. Von den Helden aus späterer Zeit berichten nur noch Soldatenliedet, keine Bylinen.

Alle Bylinen weisen zahlreiche Stileigentümlichkeiten auf, die sich nur durch die jahrhundertelange Überlieferung erklären lassen. Geschaffen ist dieser Stil von den Skomorochi, deren bäuerliche Erben ihn dann sorgsam gepflegt, aber schwerlich noch weiter ausgebildet haben. Mit der orientalischen Heldensage teilt die russische die Vorliebe für das Maßlose; alle Größenverhältnisse werden ins Ungeheuerliche übertrieben: die Keule des Helden wiegt immer 40 Pud (640 kg), seine Trinkschale, die er in einem Zuge leert, faßt 1½ Eimer (etwa 25 Liter), an Kleingeld trägt er stets vierzigtausend Rubel bei sich; sein Roß springt „höher als die ragende Eiche, nur ein wenig niedriger als die schwebende Wolke"; ebenso hoch schleudert der Held seinen Gegner im Ringkampf. An sogenannten festen Epitheta ist die russische Heldensage reicher als die aller anderen Völker; die Erde ist immer „feucht", das Meer immer „blau", der Wein immer „grün", das Roß immer „gut", der Bogen „stramm", der Pfeil „gehärtet"; der Fürst ist immer „freundlich", die Frauen werden immer auf den „zuckersüßen" Mund geküßt. Zahllos sind die formelhaften Wendungen und Schilderungen: Vorgänge, wie das Anlegen der Waffen, das Besteigen des Rosses, das Spannen des Bogens und Abschießen des Pfeils, werden immer mit den gleichen Worten geschildert und bei jeder Gelegenheit wiederholt. Formelhaft sind auch die Einleitungen der Bylinen: die Handlung setzt nie unmittelbar ein, sondern durch eine kurze Schilderung oder allgemeine Betrachtung wird erst die richtige Stimmung beim Zuhörer geweckt; ähnlich wird auch der Schluß gestaltet: nie ein plötzliches Abbrechen, sondern ein langsames Ausklingen. Weitere Stileigentümlichkeiten nicht nur der Bylinen, sondern der ganzen russischen Volksdichtung sind neben der Übertreibung der Parallelismus und der negative Vergleich. Als der Held Wolga geboren wird, da bebt die feuchte Erde und

„Die Tiere im Walde liefen davon,
Die Vögel unter den Wolken flogen davon,
Die Fische im blauen Meere schwammen davon."

Als Ilja den Zaubertrank zu sich genommen hat:

„Da entbrannte ihm sein Reckenherz,
Da trat der Schweiß aus seinem weißen Leib."

Eine Byline von Ilja Murometz beginnt mit den Worten:

„Hinter den Bergen, den hohen Bergen,
Hinter den Wäldern, den dunkeln Wäldern,
Nicht die weiße Dämmerung stieg da auf,
Nicht die rote Sonne rollt' empor:
In das Feld hinaus ritt der wackre Held,
Ritt der wackre Held Ilja Muromeß."

Der Abschied Iljas von seinen Eltern wird folgendermaßen geschildert:

„Nicht die feuchte Eiche neigt zur Erde sich,
Nicht papierne Blätter fallen auf den Boden hin,
Vor dem Vater nieder fällt der Sohn,
Bittet demutsvoll um seinen Segen ihn."

Der Vortrag der Bylinensänger ist ein ziemlich eintöniger Sprechgesang ohne musikalische Begleitung, wie sie bei den Skomorochi unzweifelhaft üblich war. Meist hat jeder Vers die gleiche Melodie; es kommt aber auch vor, daß zwei oder drei Verse zu einer musikalischen Strophe zusammengefaßt werden. Der Bylinenvers hat drei starke Hebungen, zwischen denen beliebig viele Senkungen stehen können; bezeichnend und bei einer Übertragung größerer Stücke ins Deutsche gar nicht ohne Vergewaltigung der Sprache wiederzugeben ist der daktylische Versausgang: die letzte Hebung fällt stets auf die drittletzte, mitunter sogar viertletzte Silbe des Verses. Als Probe möge hier der Anfang der Byline von Wolga stehen:

Held Swia - to - slaw leb - te neun - zig Jahr, Bis Swia - to - slaw end - lich des

To - des starb; und als Wai - se blieb zu - rück sein lie - bes Kin - de - lein.
Blieb sein Sohn Wol - ga Held Swia - to - sla - wo - witsch.

3. Die religiöse Epik.

Eine eigene Gattung der russischen Volksdichtung bilden die epischen Lieder religiösen Inhalts, die „duchownyje stichi" (wörtlich: geistliche Verse), die im Gegensatz zu den Bylinen bis in die jüngste Zeit hinein stets von berufsmäßigen Sängern vorgetragen wurden: von Wallfahrern und — meist blinden — Bettlern, die sich durch diese Lieder ihren Unterhalt zu beschaffen suchten. Dank der kirchlichen Auffassung vom Almosen erfreuten sich diese Leute, im Gegensatz zu den Skomorochi, schon im alten Rußland des Schutzes der Geistlichkeit. Ihre Lieder, die nicht wie die Bylinen von einzelnen Sängern, sondern stets im Chor vorgetragen wurden, zum Teil heute noch vorgetragen werden, sind ursprünglich wohl auch von Geistlichen verfaßt worden. Literarische Quellen lassen sich für die meisten leicht nachweisen, aber durch die jahrhundertelange mündliche Überlieferung haben sie vielfache Änderungen erlitten und allerlei fremde Bestandteile in sich aufgenommen. Eine

Wechselwirkung zwischen Bylinen und Stichi läßt sich mit Sicherheit feststellen: wie aus der geistlichen Dichtung sogar einzelne Personen in die Heldensage gekommen sind (Simson), so tragen auch die Heiligen der Stichi mancherlei Züge, die von den Helden der Bylinen stammen; bei der Schilderung ähnlicher Situationen tauchen hier wie dort die gleichen epischen Formeln auf. Ältere Forscher haben in den Stichi sogar Nachklänge altrussischen Heidentums entdecken wollen, kaum mit Recht, denn diese „heidnischen" Züge finden sich schon in den byzantinischen und bulgarischen Quellen.

Als Quellen dienten den Verfassern der Stichi vor allem die Bibel, und zwar nicht nur die kanonischen, sondern in noch höherem Maße die zahllosen apokryphen Schriften; dazu kam dann die ganze spätbyzantinische Erbauungs- und Legendenliteratur. Durch die mündliche Überlieferung, durch das Wanderleben der Sänger kamen in die Lieder immer mehr neue, volkstümliche Züge hinein, die sie immer weiter von der Urform entfernten.

In den Stichi biblischen Inhalts sind die alttestamentlichen Stoffe weit zahlreicher vertreten als die neutestamentlichen. Es gibt Lieder von Adam und Eva, Kain und Abel, der Sintflut, Joseph in Ägypten. Das Neue Testament ist durch die Geschichte von der Geburt Christi, der Auferstehung, der Himmelfahrt usw. vertreten. Die Lieder sollen erbaulich und belehrend wirken, daher wird die „Moral von der Geschicht'" scharf betont; vor allem aber erinnern die Sänger zu Anfang des Liedes und zum Schluß ihre Zuhörer daran, welch ein gottwohlgefälliges Werk es sei, reichlich Almosen zu geben. Sehr hübsch ist das Lied von der Himmelfahrt Christi, in dem erzählt wird, wie die Krüppel und Bettler betrübt waren, als der Heiland sie verlassen wollte, und wie der Heiland, um ihrer Not ein Ende zu machen, ihnen einen goldenen Berg schenkte. Aber da meinte der Apostel Johannes, mit diesem Geschenk sei den Armen wenig gedient, denn die Reichen und die Starken würden alsbald kommen und ihnen alles wegnehmen und dann wären die Armen schlimmer dran als zuvor. Der Heiland gab seinem Lieblingsjünger recht und schenkte den Armen statt Gold und Schätzen seinen heiligen Namen. Wenn sie in diesem Namen die Menschen um milde Gaben bäten, würde man sie stets bedenken.

Sehr leicht zu verstehen ist auch die große Beliebtheit der Geschichte vom armen Lazarus und vom reichen Manne. Die Leiden des Lazarus werden mit der größten Ausführlichkeit geschildert, ebenso die Höllenqualen des Reichen, damit die Zuhörer wissen, wie sie sich den singenden Bettlern gegenüber zu verhalten haben. Die Redensart „vom Lazarus singen" wird in Rußland allgemein im Sinne von „jemandem etwas vorjammern" gebraucht.

Unter den Heiligen, deren Schicksale in den Stichi behandelt werden, steht St. Georg vornean. Das Lied von „Jegorij dem Kühnen" liegt in unzähligen Fassungen vor. Es schildert sehr eingehend vor allem die grausamen Martern, die der Heilige auszustehen hatte. Sehr beliebt ist auch die Legende vom heiligen Alexius, der sein Elternhaus heimlich verließ, um Gott zu dienen, und nach Jahren unerkannt zurückkehrte, bei den Seinen niedrigste Sklavendienste verrichtete, die Eltern immer wieder um den verschwundenen Sohn klagen hörte, sich aber nicht zu erkennen gab. Auch die Geschichte von „Barlaam und Josaphat", die in der ganzen Welt heimisch gewordene, ins Christliche übersetzte Buddhalegende findet sich im Repertoire der frommen Bettler.

Zweck und Vortragsweise der Stichi bringen es mit sich, daß das Lyrische in ihnen viel stärker hervortritt als in den Bylinen. Die lyrischen Stücke in den einzelnen Stichi

sind von großer Schönheit: so die Klage der Erde, als sie zum erstenmal mit Blut besprengt wurde, dem Blut des von seinem Bruder ermordeten Abel; die Klage der Gottesmutter am Kreuze des Heilands; der Gruß des flüchtigen Königssohnes Josaphat an die Wüste usw.

Einer der beliebtesten, längsten und eigenartigsten Stichi ist der von der „Golubinaja Kniga", dem „Taubenbuche", von dem einige 20 Varianten aufgezeichnet sind. Der Name „Taubenbuch" wird mit dem bekannten Symbol des Heiligen Geistes in Verbindung gebracht; das Buch heißt so, weil seine Weisheit vom Heiligen Geiste stammt. Von einigen Forschern wird dagegen die Vermutung ausgesprochen, daß das Adjektiv golubinaja (= von der Taube stammend) erst im Volksmunde an Stelle des ursprünglichen glubinnaja (= aus der Tiefe geschöpft) getreten ist.

Wir haben es hier mit einer, selbstverständlich auf literarische Quellen zurückgehenden, volkstümlichen „Weltentstehung" zu tun. Ein Buch fällt vom Himmel, es ist vierzig Klafter lang und zwanzig breit. Vierzig Könige und Kaiser aus aller Herren Ländern kommen herbei, darunter Kaiser Konstantin, der Russe Wladimir, König David. Aber keiner wagt es, das Buch aufzuschlagen und darin zu lesen (vgl. Offenb. Joh., Kap. 5). Und nun fragt der Fürst Wladimir, ob man aus dem Buche nicht erfahren könne, woher der Himmel und die Erde, die Sonne und der Mond, die Menschen und die Tiere kämen, wo der König der Könige, das Land der Länder, die Stadt der Städte zu suchen sei usw. Ihm erwidert König David, daß in dem Buche, das der Apostel Johannes geschrieben habe, bisher nur der Prophet Jesaias gelesen habe, und auch der habe in drei Jahren nur drei Seiten bewältigt; doch wolle er, David, so gut er könne, die Fragen Wladimirs beantworten. Darauf gibt er die bekannten, in der Legendendichtung der ganzen Welt zu findenden Auskünfte: die Sonne kommt vom Antlitz Gottes, der Mond von seiner Brust, die Sterne von seinen Augen, die Winde sind sein Atem, die Wolken seine Gedanken; aus Adams Haupt kamen die Könige, aus seinem Leib die Fürsten und Bojaren, aus seinen Knien die Bauern. Auch die heute noch im einfachen Volk in Rußland verbreitete Vorstellung, daß die Erde auf drei Walfischen stehe, findet sich hier.

Man möchte in diesem Frage- und Antwortspiel gern uralte mythische Vorstellungen des russischen Volkes voraussetzen; das ist aber nicht der Fall. Volkstümlich ist nur die Nebeneinanderstellung des russischen Wladimir mit dem alttestamentlichen David. Der sachliche Inhalt des „Taubenbuches" findet sich in verschiedenen Werken der apokryphen und geistlichen Literatur, vor allem in dem weitverbreiteten „Gespräche der drei Heiligen" (Basilius der Große, Gregor von Nazianz und Johannes Chrysostomus).

Eine besondere Gruppe unter den Stichi bilden die von den Sektierern, Altgläubigen usw. gesungenen Lieder. Hier haben die von den Leuten erlittenen Verfolgungen und Unterdrückungen auch den Liedern ihr besonderes Gepräge verliehen. So hört man aus der Legende von der Frau in Bethlehem, die ihr Kind ins Feuer warf, um den neugeborenen Christus vor den Häschern des Herodes zu retten, deutlich die Mahnung an die verfolgten Sektierer heraus, lieber den Tod in den Flammen zu suchen, als mit den Anhängern der Staatskirche Frieden zu schließen. Und wenn Josaphat die Einsamkeit begrüßt, in der nun seine Tage verfließen sollen, so spricht aus ihm wieder die Masse der Altgläubigen, die vor ihren Gegnern in die Wälder des Nordens flüchten. — Auch die Stichi sind gegenwärtig im Aussterben begriffen wie die Bylinen. Immerhin haben sie sich besser erhalten als die Bylinen, weil sie in ganz Rußland gesungen werden, während die Bylinen schon vor hundert Jahren nur noch im Norden weiterlebten.

4. Das russische Volksmärchen.

Sowohl die Bylinen wie die geistlichen Lieder haben in den langen Jahren, in denen sie von Mund zu Mund gingen, manche Veränderungen erlebt. Aber diese Veränderungen vollzogen sich ganz unmerklich. Das Volk will sich an diesen Helden- und Heiligengeschichten erbauen, sie sind für das Volk ein Stück nationaler Vergangenheit und religiösen Glaubens. Daher wird ihnen eine tiefe Pietät entgegengebracht, die jede allzu kühne Abweichung vom Überlieferten als schweres Unrecht empfindet.

Anders steht es mit dem Märchen. Schon seine Form gibt ihm eine größere Beweglichkeit, als der starre Vers. „Aus einem Lied darfst du kein Wort weglassen", sagt ein russisches Sprichwort; im Märchen kommt es nicht so sehr auf das einzelne Wort an. Ein anderes Sprichwort sagt: „Das Lied berichtet wirklich Geschehenes, das Märchen ist Lüge." Das Märchen will nicht erheben und höchstens indirekt belehren; es will vor allem unterhalten; am Schluß wird die Spannung häufig durch eine scherzhaft-ironische Wendung gelöst, die Illusion zerstört. Aber wie bei allen Völkern, so erfreut sich auch bei den Russen das Märchen einer ungemeinen Beliebtheit. Noch heute werden in allen Gegenden des Landes Märchen erzählt, die „Kultur" hat sie nicht verdrängen können, Schule und Lesebücher haben sogar neue Märchen ins Volk getragen oder den alten eine neue Form gegeben. Dementsprechend ist auch die Zahl der aufgezeichneten russischen Märchen sehr groß. Afanasjew, der „russische Wilhelm Grimm", trug in den 50er Jahren acht Bändchen zusammen, und spätere Forscher haben noch eine sehr reiche Nachlese halten können.



Abb. 4. Märchenheld im Kampf mit dem Drachen. Volksbilderbogen.
Aus der 1. Ausgabe von Afanasjew: „Russische Volksmärchen".

Wie die Bylinen, so sind auch die Märchen früher von berufsmäßigen Erzählern gepflegt worden, wohl von denselben Skomorochi. Darauf deuten schon die zahlreichen formelhaften Wendungen hin, die ebenso zahlreich wie eigenartig sind. Während das deutsche Märchen meist mit einem schlichten „Es war einmal" beginnt, wird im russischen der Schauplatz meist genauer bestimmt: „Weit von hier, im dreimal neunten Lande, im dreimal zehnten Königreich . . ." Wenn zum Schluß das fröhliche Hochzeits- oder Versöhnungsfest geschildert wird, vergißt der Erzähler fast nie hinzuzufügen: „Ich war auch dabei, trank Bier und Meth, es floß mir den Schnurrbart entlang, aber in den Mund ist nichts gekommen." Wenn es gilt, eine Reihe schwieriger Abenteuer des Helden zu schildern, leitet der Erzähler sie gern mit dem Satz ein: „Das Märchen ist schnell erzählt, aber die Tat wird langsam getan."

Untersuchen wir die russischen Märchen auf ihren Stoff, so begegnen wir zahlreichen alten Bekannten. Die Geschichte vom dankbaren Toten, vom Däumling, vom Tischleindeckdich, von Brüderchen und Schwesterchen, von der Schwanenjungfrau, vom Machandelboom

u. v. a. finden wir, mit zum Teil sehr eigenartigen Abwandlungen, auch unter den russischen Märchen. Ein Lieblingsstoff der russischen Märchen ist die Geschichte von den drei Brüdern: den zwei Klugen und dem Dummen, der sich zu guter Letzt als der wahre Held erweist. Auf welchen Wegen die Märchenstoffe zu den Russen gelangt sind, läßt sich schwer bestimmen; das meiste dürfte wohl aus Byzanz durch Vermittlung der Südslawen nach Rußland gebracht worden sein, später kam noch Polen dazu; einige orientalische Stoffe sind ganz gewiß auch von den Tataren übermittelt worden; man erkennt sie leicht an der wilden Phantastik und der übertreibenden Darstellung; im allgemeinen wird man beim Lesen der russischen Märchen mehr an die Brüder Grimm als an „Tausendundeine Nacht" erinnert.

Auch die russische Heldensage hat den Stoff für mehrere Märchen hergegeben. Einige sind überhaupt Wiedererzählungen einzelner Bylinen in Prosa. In andern treten die Bylinenhelden als Nebenpersonen auf, so Alioscha Popowitsch und Ilja Murometz in dem köstlichen Märchen von Foma Berennikow, einem Prahlhans, dessen Taten merkwürdig mit denen des „tapfern Schneiderleins" im Grimmschen Märchen übereinstimmen. Die beiden Helden lassen sich von dem großen Maul des Foma so imponieren, daß sie sich ihm freiwillig unterordnen und die Taten vollbringen, für die er den Ruhm einheimst.



Abb. 5. Waldschräte. Volksbilderbogen.
Aus der 1. Ausgabe von Afanassjew: „Russische Volksmärchen".

Vom 18. Jahrhundert an beginnen sich „literarische" Einflüsse im russischen Märchen bemerkbar zu machen, die mit der Zeit immer stärker werden. Die Ende des 17. Jahrhunderts über Serbien und Polen nach Rußland gelangten italienischen und französischen Novellen werden zu russischen Märchen umgewandelt, so die Geschichte von der schönen Magelone und vor allem die Geschichte des Bueves d'Hanstone, der zum Königssohn „Bowa" wird; die Namen der andern Personen dieser Geschichte – Pulicane (Polkan), Guido (Gwidon), Meltris (eigentlich kein Name, sondern ein Beiwort = lat. meretrix, von den Russen zu Militrisa umgewandelt) – dringen in verschiedene russische Märchen ein. Im 18. Jahrhundert erscheinen dann auch gleich den russischen Liedern einzelne russische Märchen als Flugblätter mit Holzschnitten; sie sind nicht immer nach mündlicher Überlieferung aufgezeichnet, sondern aus verschiedenen Quellen geschöpft, aber sie dringen ins Volk und bringen den Märchenerzählern neue Stoffe (Abb. 4 und 5). Ende des 18. Jahrhunderts werden dann auch die ersten „Kunstmärchen" in Rußland geschrieben (Katharina II., Karamsin, Cheraskow); von dem Geist des wirklichen Volksmärchens spürt man freilich so gut wie nichts in ihnen. Erst Shukowskij, der Romantiker, fand wenigstens in einzelnen seiner Märchen den richtigen Ton. Vor allem aber war es Puschkin, der die ihm von seiner alten Kinderfrau Arina Rodionowna erzählten Märchen in vollendeter künstlerischer Form und doch ganz schlicht und volkstümlich wiederzugeben wußte (vgl. S. 150, 159). Durch die Schullesebücher und zahlreiche Einzelausgaben

sind seine Märchen ins Volk gekommen und haben neben den vielen Märchenbüchern, die im 19. Jahrhundert erschienen, auf die volkstümliche Erzählungskunst zurückgewirkt.

Sind die Stoffe der russischen Märchen zum größten Teil auch Gemeingut der ganzen Welt, so ist doch die Art, wie diese Stoffe behandelt werden, durchaus national. Ebenso zeigt sich der Volkscharakter in der Bevorzugung bestimmter Motive. Das russische Märchen zeigt eine ganze Anzahl von Typen, die anderswo nur vereinzelt oder gar nicht vorkommen, wie es denn auch die hergebrachten Gestalten mit neuen, eigenartigen Zügen auszustatten weiß. So sieht die böse Hexe, die wir aus dem Märchen von „Hänsel und Gretel" kennen, in Rußland wesentlich anders aus als bei uns. Sie nennt sich Baba-Jaga (mit dem Zunamen „Knochenbein"), liegt in ihrer freien Zeit auf dem Ofen, wobei sie mit der Nase gegen den Dachbalken stößt, macht ihre Reisen nicht auf dem Besen, sondern in einem Mörser – den Besen gebraucht sie dabei als Steuer –, und wohnt im Wald in einer Hütte, die auf Hühnerbeinen steht. Die Hütte kehrt dem Besucher ihre Rückseite zu, so daß er, wenn er eintreten will, die Hütte erst bitten muß, sich umzudrehen. Eine beliebte Märchenfigur ist ferner der Knochenmann Kostschej, dem sehr schwer beizukommen ist, denn seine Seele sitzt nicht in seinem Leibe, sondern fern im Meer liegt eine Insel, auf dieser Insel ist ein Turm, in dem Turm sitzt ein Hase, unter dem Hasen eine Ente und in dieser Ente steckt das Ei, das die Seele des Kostschej enthält. Der Märchenheld muß sich also des Eies bemächtigen, dann hat er die Seele des Unholds in der Hand. Er braucht das Ei nur zu zerschlagen und Kostschej muß sterben. Bis zum Ei zu gelangen, ist aber ungeheuer schwierig, und selbst wenn alle Fährlichkeiten überwunden sind, muß der Held immer noch befürchten, daß die aufgeschreckte Ente das Ei ins Meer fallen läßt. Meist hat der Held dann irgendeinen Gönner unter den Fischen, der ihm das Ei vom Meeresgrund heraufholt.

Eine sehr große Rolle spielt im russischen Märchen der Drache. Er erscheint hier aber viel „menschlicher" als im westeuropäischen Märchen. Er ist zwar ein Räuber und Menschenfresser, wohnt aber häufig in einem Schloß wie ein richtiger Märchenkönig, und wenn er eine Jungfrau raubt, so tut er es nicht immer, um sie aufzufressen, sondern er macht sie zu seiner rechtmäßigen Gattin. In einem Märchen schenkt die geraubte Prinzessin dem Drachen sogar ein Kind, das halb Mensch, halb Drache ist. Mitunter scheint der Märchenerzähler sich den Drachen überhaupt nicht als Untier, sondern als menschliches Wesen vorzustellen.

Das Verhältnis zwischen Mensch und Tier ist im russischen Märchen im allgemeinen ein sehr freundschaftliches. Wie die eben erwähnte Prinzessin dem Drachen einen Sohn schenkt, so gebiert eine andre einen Sohn von einem Bären; der Sprößling ist bis zum Gürtel Mensch, weiter abwärts Bär. In den sehr zahlreichen russischen Tiermärchen tritt der Bär vielfach auf; oft hilft er den Bauern beim Ausroden des Waldes, läßt sich aber in seiner plumpen Gutmütigkeit immer um den Lohn prellen. Neben dem Bären erscheinen der Fuchs und der Wolf häufig in den Tiermärchen; es sind meist die auch bei andern Völkern bekannten Geschichten, doch gibt der gutmütig-humoristische Ton, in dem sie von den Russen erzählt werden, ihnen einen eigenen Reiz. Das russische Tiermärchen ist, soweit es echt volkstümlich ist, von aller Satire frei; es entspringt der reinen Lust zum Fabulieren und der natürlichen Teilnahme am Leben des Tieres.

Ein besonders inniges Verhältnis besteht natürlich zwischen dem Märchenhelden und seinem Pferd. Oft wird das Roß auf wunderbare Weise gewonnen und zeigt sich dann auch

mit Wundergaben ausgerüstet; so wird der unscheinbare jüngste Bruder, dem es beschieden ist, die Hoffart seiner ältern Brüder zuschanden zu machen, durch sein Roß in einen herrlichen Helden verwandelt, und zwar auf sehr eigentümliche Weise: er kriecht in das eine Ohr des Rosses hinein und kommt aus dem andern, strahlend in Kraft und Schönheit, wieder heraus.

Ein sehr beliebtes Märchenmotiv ist die Ankunft des Helden an einem Kreuzweg, an dem ein Pfosten mit der Aufschrift steht: „Wer rechts reitet, der verliert sein Pferd; wer links reitet, findet selber den Tod." In manchen Märchen reitet der Held links, weil er sein Pferd nicht opfern möchte und glaubt mit den Feinden fertig zu werden, die ihm den Tod androhen.

Einige Märchenhelden sind auch Söhne von Tieren; der Sprößling des Bären wurde schon erwähnt. Noch viel merkwürdiger ist die Herkunft eines andern Helden: die Ehe des Königs ist kinderlos; eine Zauberin rät dem König, einen Hecht mit goldenen Flossen zu fangen und ihn der Königin zum Essen zu geben. Das geschieht denn auch. Die Köche nehmen den Hecht aus, waschen ihn und gießen das Spülwasser zum Fenster hinaus; eine Kuh kommt vorbei und leckt es auf. Nach einigen Monaten bringt nicht nur die Königin, sondern auch die Kuh ein Menschenkind zur Welt; der Kuhsohn gleicht dem Königssohn auf ein Haar und erweist sich später als der größere Held.

Unserm gestiefelten Kater begegnen wir auch im russischen Märchen; er dürfte aber wohl aus dem Westen dahin gekommen sein. Viel russischer wirkt der kluge Kater, den noch Puschkin im Prolog zu seiner Märchendichtung „Ruslan und Ludmila" besungen hat. Er ist mit einer goldenen Kette an einen Eichbaum gebunden und geht hin und her. Wenn er nach rechts geht, singt er ein Lied; geht er nach links, erzählt er ein Märchen. In einigen Märchen finden wir statt des Baumes eine Treppe, auf der der Kater auf und nieder läuft. Oft erteilt er auch dem Märchenhelden weise Ratschläge, wie er seine schwierige Aufgabe am besten erledigen könnte. Das beliebteste Tier im russischen Märchen ist aber wohl der Feuervogel (Shar-Ptitza), dessen goldenes Gefieder in der Nacht hell leuchtet; diesen Vogel zu fangen, ist eine der Aufgaben, die die grausamen Könige und bösen Stiefmütter den Helden mit Vorliebe stellen. Eine zufällig aufgefundene Feder des Vogels, die der Held unvernünftigerweise seinen Freunden zeigt, ist meist der Anlaß für den König, den Wunsch nach dem ganzen, lebendigen Vogel auszusprechen.

Das Wort für Frosch ist im Russischen w iblichen Geschlechts, daher haben die Russen statt unseres Märchens vom Froschkönig eines von der Froschprinzessin, die der Held wider Willen, weil das Schicksal es so gefügt hat, heiraten muß. Dann kommt der Tag, wo sie die Froschhaut ablegt und in strahlender Schönheit erscheint. Der Gatte verbrennt nun heimlich die Froschhaut – das bekannte Motiv, das sich sonst in den Märchen von den Schwanenjungfrauen findet – und wird für seinen Vorwitz durch das Verschwinden der Geliebten bestraft; es kostet harte Arbeit und schwere Kämpfe, ehe er sie wiederfindet. Übrigens spielt auch die Schwanenjungfrau eine große Rolle im russischen Märchen; das Wort „Schwan" (Lebedj) ist im ältern Russisch und in der Volkssprache ebenfalls Femininum.

Sehr anziehend ist es selbstverständlich zu betrachten, wie die bekannten Geschichten im russischen Gewande ein ganz neues Gesicht bekommen. Wenn der Unhold im deutschen Märchen nach Hause kommt und den fremden Eindringling wittert, sagt er: „Ich rieche Menschenfleisch!" Im russischen Märchen sagt er, obgleich die Geschichte im „dreimal zehnten Königreich" spielt: „Was stinkt es hier so nach Russen?" Höchst ergötzlich ist die russische

Fassung des Märchens vom gestiefelten Kater in ihrer naiven Derbheit. Als der Held mit dem Kater allein geblieben ist, verlangt er sofort zu essen.

„Und der Kater ging fort, kletterte auf die Dächer und schnüffelte nach Eßbarem herum; er brachte eine Wurst mit und gab sie dem Dümmling zu essen. Kaum hatte der sich vollgefressen, so schrie er: ‚Heiraten will ich!' Da konnte aber auch der Kater keine Abhilfe schaffen, und so schrie der Dümmling, bis er wieder essen wollte.

So ging es Tag für Tag: war er hungrig geworden, schrie er: ‚Ich will essen', hatte er sich vollgefressen, schrie er: ‚Ich will heiraten!' Schließlich fing er an, den Kater zu prügeln[1]."

Als der Dümmling die Königstochter und das Schloß errungen hat, heißt es:

„Und wenn es auch wahr bleibt, daß er seither nicht klüger geworden ist: wozu braucht ein Reicher Klugheit? Wem der Herr gibt ein Amt, dem gibt er auch Verstand."

Nicht minder bezeichnend ist die Einleitung zum Märchen vom „Edelmann und Bauer", das sich in seinem weitern Verlauf als Seitenstück zum Fortunatus-Märchen erweist:

„Der Bauer fragte einmal den Herrn: ‚Warum ist das eigentlich so, daß der Edelmann Herr ist und der Bauer Knecht?' – ‚Das kommt daher, weil jeder Edelmann ein Fuder Ruten gefressen hat. Auch mich hat man gelehrt und dabei geprügelt', antwortete ihm der Herr.

Da wollte der Bauer auch ein Herr werden. Er fuhr in den Wald, hieb sich ein ganzes Fuder Ruten zusammen, band sie in kleine Bündel und befahl seiner Frau, sie solle ihn prügeln."

Die Frau erfüllt seinen Wunsch, er wird aber trotzdem kein Herr.

Daneben wieder finden wir Züge von großer Feinheit und Zartheit. So wenn in dem Märchen „Vaters Tochter und Mutters Tochter" das gute Mädchen von der bösen Stiefmutter in den Wald hinausgetrieben wird und trotz allen Jammers doch noch Zeit findet, andern zu helfen:

„Da sah sie einen Hund liegen, einen ganz alten Hund, der konnte sich kaum noch rühren vor Hunger, und er bat sie: ‚Liebes Mädchen, mein Täubchen, rette mich, ich werde dir noch einmal von großem Nutzen sein!' Da wusch sie ihm die Wunden und bestrich sie mit Teer, damit sich keine Fliege auf sie setze, gab ihm ein Stück Brot, das sie für sich mitgenommen hatte, und ging weiter."

Sehr poetisch ist ein Märchen, das in manchen Einzelheiten an das deutsche Märchen vom Marienkind erinnert. Die Heldin wird vom Teufel, den sie bei einer seiner Greueltaten belauscht hat, dadurch bestraft, daß er erst ihre Eltern, dann sie selbst sterben läßt. Auf den Rat der alten Amme wird die Leiche des jungen Mädchens nicht auf dem Friedhof, sondern am Kreuzweg begraben.

„Kurze Zeit darauf geschah es, daß ein Bojarensohn an Marusjas Grab vorbeifuhr. Er schaute hin und sah: auf dem Grabe wuchs eine wunderbare Blume, wie er sie noch nie erblickt hatte. Der junge Herr sagte zu seinem Diener: ‚Geh hin und grab mir diese Blume samt der Wurzel aus; wir wollen sie heimbringen und in einen Topf pflanzen, mag sie bei uns blühen!'

Sie gruben die Blume aus, brachten sie heim, setzten sie in einen glasierten Topf und stellten ihn vor ein Fenster. Die Blume fing an zu wachsen und ihre Pracht wurde immer größer.

Einmal wollte dem Diener nachts kein Schlaf kommen; da schaute er zum Fenster hin und sah ein Wunder: die Blume schwankte, fiel vom Zweig auf die Erde und verwandelte sich in eine wunderschöne Jungfrau; die Blume war schön gewesen das Mädchen aber war es noch viel mehr!"

---

[1] Sämtliche Zitate aus den Märchen in der Übersetzung von A. v. Löwis: „Russische Volksmärchen" (Jena 1910).

5. Zaubersprüche, Sprichwörter, Rätsel.

Noch internationaler als die Märchen sind die Beschwörungsformeln und Zaubersprüche, von denen auch heute noch sehr viele beim russischen Volke im Umlauf sind. Auffallend ist vor allem die oft wörtliche Übereinstimmung des eigentlichen Spruches bei verschiedenen Völkern; das „bên zi bêna, bluot zi bluoda, lid zi geliden" des Merseburger Zauberspruchs findet sich fast genau so in einigen russischen Sprüchen. Die Eigenart der einzelnen Völker zeigt sich vor allem in den epischen Einleitungen der Sprüche, obgleich auch hier sehr oft die gleichen Situationen und Schilderungen zu finden sind. Es handelt sich auch hier, wie bei den Märchen, um wandernde Motive, die auf den verschiedensten Wegen von einem Volke zum andern gelangen. Heute sind wir nicht mehr so geneigt wie die ältern Forscher, in den Zaubersprüchen ein Erbe uralter heidnischer Vergangenheit zu sehen und anzunehmen, daß die christlichen Heiligen nur an die Stelle der noch leicht zu erkennenden heidnischen Gottheiten getreten sind. Gerade bei den russischen Zaubersprüchen finden sich so viele Berührungspunkte mit der geistlichen Volksdichtung und den Apokryphen, daß neuere Forscher sogar christliche Priester und Mönche als Verfasser annehmen, die dabei vielfach aus griechischen, slawischen, nordischen und deutschen Quellen schöpften, so daß manche von diesen Sprüchen, denen man ein besonders hohes Alter zuschrieb, in Wahrheit sehr spät entstanden sein können.

Die Stilmittel der Segens- und Zaubersprüche sind die gleichen wie die des Märchens und der Byline. Ein Wundsegen lautet zum Beispiel:

„Aus dem blauen Meere kam eine schöne Jungfrau, brachte von da einen Rocken und eine goldene Spindel und setzte sich hin, einen Faden zu spinnen. Zu ihr kamen Petrus und Paulus, die ersten Apostel, und sagten: ‚Gott helfe dir, schöne Jungfrau, bei deinem Spinnen.' – ‚Ich danke euch, ihr ersten Apostel Petrus und Paulus! Ich spinne Fäden, um alle Wunden der Menschen zuzunähen, damit (folgt der Name des Kranken, der durch den Spruch genesen soll) lebe.' – ‚Gott gebe dir, schöne Jungfrau, daß die Wunde zuwachse.'"

Die schöne Jungfrau ist natürlich die Jungfrau Maria, die in allen Nöten angerufen wird, so von der Mutter, deren Kind nicht schlafen will:

„Morgenröte, du schöne Jungfrau, dein Kind weint, es will trinken und essen; mein Kind weint, es will schlafen ..."

von dem verschmähten Liebhaber:

„Auf dem offenen Felde sitzt die allerreinste Muttergottes selbst. Wie sie nach ihrem Sohne jammert und Schmerz empfindet, so möge auch die Dienerin Gottes (folgt Name) nach dem Knecht Gottes (folgt Name) jammern und Schmerz empfinden."

Bemerkenswert ist, daß in zahlreichen Sprüchen, die Verrenkungen heilen sollen, die Einleitung von einem Reiter berichtet, dessen Pferd stürzte, also ganz wie im Merseburger Spruch von Balder und Wodan.

„Jesus Christus ritt vom Berg Zion auf dem grauen Roß, über den feurigen Fluß, über eine Drahtbrücke. Die Brücke stürzte ein, das Pferd strauchelte, die Gelenke knickten zusammen; es möge bei diesem Knecht Gottes die Verrenkung vorübergehn."

Mitunter hat der Reiter noch einen Genossen, St. Petrus oder St. Georg, so daß die Ähnlichkeit mit dem Merseburger Spruch noch auffälliger wird; an Stelle des Heilands wird oft auch König David genannt.

Von eigenartigem lyrischem Schwung ist ein Reisesegen, der in verschiedenen Varianten sehr oft vorkommt:

„Ich lege mich schlafen und segne mich, ich stehe auf und bekreuzige mich, ich gehe durch die Tür hinaus und komme durch das Tor unter den neuen Mond und die schöne Sonne hinaus. Dann bekleide ich mich mit der schönen Sonne, umgürte mich mit dem neuen Mond und streue kleine Sterne dazwischen. Ich wasche mich mit dem Morgentau, trockne mich mit dem unvergänglichen Gewand und bete in tiefster Hingebung, die Augen gen Osten gewandt."

Weit mehr als in den Zaubersprüchen zeigt sich in den Sprichwörtern die nationale Eigenart des Volkes. An Sprichwörtern ist das russische Volk sehr reich; schon in der Chronik des Nestor wird erwähnt, daß nach der Vernichtung des mongolischen Volkes der Awaren bei den Russen das Sprichwort aufkam: „Verschwunden wie die Awaren". Im 17. Jahrhundert begann man bereits Sprichwörter zu sammeln und aufzuzeichnen; im 18. Jahrhundert erschienen mehrere Sammlungen, deren Herausgebern es allerdings nicht um Volkskunde, sondern um moralische Belehrung der Leser zu tun war, so daß die Sprichwörter vielfach entstellt und verfälscht erscheinen, manche auch gar nicht aus dem Volksmunde stammen, sondern aus literarischen Quellen geholt sind.

In den Sprichwörtern spiegeln sich die Geschichte, der Kultus, die sittlichen und rechtlichen Anschauungen des russischen Volkes wieder. Geschichtliche Sprichwörter sind: „Ein ungebetener Gast ist schlimmer als ein Tatar." – „Da haben wir nun den Jurij-Tag." (Ausdruck der Enttäuschung. Der St. Georgstag, 9. November, war der Tag, an dem die bis zum 16. Jahrhundert freizügigen Bauern ihr Dienstverhältnis zum Gutsherrn kündigen und in andere Dienste treten konnten. Die Bindung der Bauern an die Scholle beraubte den Tag seiner Bedeutung.) – „Ein hungriger Franzose freut sich auch über eine Krähe." (Verspottung der Not der französischen Armee 1812.) – „Die Zunge bringt dich bis Kijew." (Die Wallfahrer, die sich zu den heiligen Stätten durchfragen.)

Wer sich in Rußland im Amt zurückgesetzt fühlte, sagte: „Der Zar ist gnädig, aber sein Hundejunge ist's nicht." Eine treffende Kritik des Polizeistaats! Im Russischen klingt das Sprichwort noch drastischer, weil die Worte „Zar" und „Psar" (Hundejunge) sich reimen.

Bezeichnend für die Gastfreundschaft des Russen ist das Sprichwort: „Nicht die Wände machen das Haus schön, sondern die Kuchen." Hübsch ist die Mahnung zur Mildtätigkeit: „Gibt jeder einen Faden, so hat der Nackte ein Hemd." Ungemein anschaulich ist das Seitenstück zu unsern „Durch Schaden wird man klug": „Wer sich an Milch verbrannt hat, wird auch auf das Trinkwasser pusten." Wenn ein Erzähler gar zu toll aufschneidet, sagt man ihm: „Die Zunge hat keine Knochen." Er antwortet darauf vielleicht: „Des Feldes Schmuck ist das Korn, der Rede Schmuck die Lüge." Einen wenig erfreulichen Einblick in das Familienleben des einfachen Russen gibt das Sprichwort: „Liebe deine Frau wie deine Seele und schüttle sie wie einen Birnbaum." An Selbstkritik hat es dem Russen nie gefehlt; ein Sprichwort sagt: „Hinterher ist der Russe immer am klügsten." Vom Deutschen dagegen heißt es: „Der Deutsche hat den Affen ausgedacht."

Den Sprichwörtern sehr nah stehen die Rätsel. Auch unter den russischen Rätseln – Sadownikow hat in seiner Sammlung weit über 2000 aneinander gereiht – ist vieles Gemeingut aller Völker, vieles aus dem Schrifttum ins Volk gedrungen: die apokryphen Geschichten von König Salomo und der Königin von Saba, das Gespräch der drei Heiligen boten eine Menge Stoff. Dennoch kommt der Volkscharakter in den Rätseln ebenso klar zum Ausdruck wie in den Sprichwörtern. Sie überraschen vor allem durch ihre große Anschaulichkeit und Bildhaftigkeit. Da heißt es etwa vom Sonnenstrahl: „Eine weiße Katze klettert ins Fenster hinein.“ Oder vom Himmel: „Ein blauer Pelz bedeckt die ganze Welt.“ Oder von den Sternen: „Vor unserm Tor hat man Erbsen ausgestreut, keine Schaufel häuft sie, kein Besen kehrt sie zusammen.“

Andere Rätsel zeugen von großer Beobachtungsgabe. So die drei, deren Auflösung „das Schwein“ lautet: „Es tut ihm nichts weh, aber es stöhnt immer.“ – „Es geht auf der Erde umher und sieht den Himmel nicht.“ – „Ein Bauer geht in den Wald, hat den ganzen Rücken voll Holzpflöcke.“ – Von Sektierern, die das Teetrinken und Tabakrauchen als Sünde verfluchen, stammt das Rätsel vom Samowar: „Ein kupferner Teufel ist auf den Tisch geklettert.“ – Der langhaarige und langbärtige Pope, der seinen langen Talar auch außeramtlich tragen muß, wird in einem Rätsel geschildert: „Vorne ein Mann, hinten ein Weib.“ Weniger schmeichelhaft ist das Rätsel, das sich mit den moralischen Eigenschaften des Popen befaßt: „Wer läßt sich von Lebenden und von Toten bezahlen?“ Der das Weihrauchfaß schwenkende Priester ist gemeint, wenn es heißt: „Im dichten Tannengebüsch, im grünen Birkenwald steht ein Hirsch und wedelt mit dem Schwanz.“ Sehr witzig ist das Rätsel vom Müller: „Wenn's Wasser gibt, dann trink' ich Wein; geht das Wasser fort, ist's auch mit dem Wein zu Ende.“ Und das vom Hahn: „Zweimal wird er geboren, nicht ein einziges Mal getauft, und doch ist er ein Prophet und wir glauben an ihn.“ Oder das vom Säugling: „Vierzig Wochen saß ich im finstern Kerker, sechs Wochen im Krankenhaus, zwanzig Wochen hat man mich gefesselt, ein Jahr lang am Galgen hängen lassen.“ Die Wiege steht im russischen Bauernhause nicht auf dem Fußboden, sondern wird wie eine Schaukel mit Stricken an die Decke gehängt.

6. Lyrik und Drama.

Das russische Volk ist von jeher ein sehr sangesfreudiges gewesen. Es singt bei der Arbeit und beim Spiel, es begleitet die Braut mit Gesang in das neue Heim und es gedenkt der Toten mit Gesang. Die russische Volkslyrik ist nicht minder reich als die Volksepik, ja noch reicher, weil ihr immer neuer Stoff zufließt. Dieses Neue ist von der Forschung lange Zeit vernachlässigt worden, weil man in allem, was sich nicht auf eine Überlieferung von Jahrhunderten stützen konnte, „Entartung“ sah. Erst in den letzten Jahrzehnten hat man erkannt, daß auch aus den Vierzeilern der russischen Arbeiter mit ihrem oft scheinbar ganz sinnlosen Text und ihren Gassenhauermelodien die Seele des Volkes spricht.

Das Erstaunliche ist allerdings die Fülle des Altüberlieferten, das sich in dem Wechsel der Zeiten zu erhalten gewußt hat. Was einst allgemeine Volkssitte war, ist von dem Bauerntum

bewahrt worden; bei Hochzeiten auf dem Lande hört man heute noch Lieder, wie sie vor Jahrhunderten in den Häusern der Fürsten und Bojaren gesungen wurden. Also die gleiche Erscheinung, wie auf dem Gebiete der epischen Dichtung.

Zahlreiche kultische Lieder sind im 19. Jahrhundert in Rußland aufgezeichnet worden und werden heute noch gesungen. Der russische Bauernkalender weist, wie das ja bei allen Völkern der Fall ist, durchweg eine Anpassung z. T. uralter heidnischer Kultformen an die christlichen Feste auf. Die alten Schutzgottheiten des Landmannes sind zu christlichen Heiligen geworden. Die heidnische Sonnwendfeier ist dem christlichen Weihnachtsfest und dem St. Johannistag angepaßt worden. Allerdings ist vieles, was ältere Forscher als Überbleibsel uralten Heidentums anzusehen geneigt waren, heute auf die christliche Legende und die kirchliche Überlieferung zurückgeführt worden. Anderseits kamen mit dem Christentum aus Byzanz und von den Balkanslawen mancherlei Gebräuche, die noch aus der Antike stammen und deren Christianisierung sich schon vollzogen hatte, als sie von den Russen übernommen wurden. So ist aus dem römischen „Calendae" das slawische „Koliada" und die Bezeichnung des Sonnenwendfestes zur Bezeichnung der Sonne selbst geworden, von deren Verschwinden und Wiederkehr in vielen Liedern gesungen wird. Die antiken „Rosaria", die Totenfeiern, wurden zu „Rusalia" und das davon abgeleitete Wort „Rusalki" zur Bezeichnung der Wasser- und Waldnixen, die den späten Wanderer durch Gesang und Schmeichelworte zu sich heran locken, um ihn zu Tode zu kitzeln, und die nichts anderes sind als die Geister von ungetauften Kindern, Ertrunkenen und Selbstmördern. Die Woche, in der man der Toten gedenkt, die Pfingstwoche, wurde zur „Woche der Rusalki", die in dieser Zeit den Menschen besonders gefährlich werden; um sich vor ihnen zu schützen, windet man Kränze und hängt sie im Wald an die Bäume. Nachts finden die Rusalki sie, schmücken sich mit ihnen und lassen die Menschen in Ruhe.

Zu Weihnachten zieht man nicht nur von Haus zu Haus, um vor den Fenstern die Koliada-Lieder zu singen, man sitzt auch abends zusammen und befragt das Schicksal. Aus dem alten Kult ist ein Spiel geworden, das aber auf dem Lande und in der Kleinstadt von den Beteiligten immer noch sehr ernst genommen wird. Auch dabei wird gesungen. Weit verbreitet sind vor allem die sogenannten „Schüssel-Lieder". In eine Schüssel mit Wasser legt jedes der Mädchen einen Ring, eine Spange oder sonst einen kleinen Gegenstand; dann wird ein Lied angestimmt und während des Gesanges wird ein Gegenstand nach dem andern aus der Schale genommen. Je nach dem Liedervers, bei dem der Gegenstand herausgezogen wird, gestaltet sich das Schicksal der Besitzerin. Eines der hübschesten und beliebtesten „Schüssellieder" lautet:

„Aus der Schmiede kommt der Schmied gegangen,
Einen Hammer trägt er in der Hand!
Schmiede, lieber Schmied, mir eine Krone,
Eine Krone mir aus lauterm Gold,
Aus den Resten einen goldnen Ring,
Aus dem Abfall eine Nadel spitz;
Mit der Krone will getraut ich sein,
Mit dem goldnen Ring verlob' ich mich,
Mit der Nadel steck' ich mir das Tüchlein zu."

Sehr zahlreich und meist sehr bezeichnend sind die Frühlingsgebräuche. Am 25. März, dem Tag Mariä Verkündigung, steigen in vielen Dörfern die Mädchen auf Dächer und Hügel und „rufen den Frühling". Man bittet ihn, recht bald zu kommen und Wärme, Licht, Blumen, grüne Bäume, Nachtigallen- und Lerchenlieder mitzubringen. Von all diesen schönen Dingen werden wieder eigene Lieder gesungen. Oft bekommt der Gesang dramatisches Gepräge, indem ein Chor den Frühling anruft, der andere für den Frühling („Wesna", im Russischen weiblich) antwortet. Bis Ostern wird das „Frühlingsrufen" fortgesetzt, dann fangen im Dorfe die Reigentänze an. Neuerdings werden sie immer mehr durch „moderne" Tänze zur unvermeidlichen Ziehharmonika verdrängt; wo sie sich aber erhalten haben, staunt man immer wieder über die eigentümliche Grazie, die dabei entwickelt wird, die Mannigfaltigkeit der Gruppen, die ausdrucksvollen Bewegungen der Einzeltänzer. Zum Tanz wird immer gesungen, und zwar in der verschiedensten Weise. Ein Tänzerpaar tritt in die Mitte des Kreises, und zwischen den beiden spielt sich eine ganze dramatisch bewegte Szene des Werbens und Abweisens, Suchens und Sichfindens ab, die der Chor durch Gesang und Händeklatschen begleitet (Abb. 6); oder ein einzelner singt das Lied, das er mit rhythmischen Körperbewegungen begleitet, und der Chor fällt nur am Schluß jeder Strophe ein, wobei er sich gleichzeitig im Kreise um den Vorsänger bewegt; oder Burschen und Mädchen teilen sich in zwei Gruppen, zwischen denen sich ein Wechselgesang entspinnt.



Abb. 6. Bauerntanz.
Nach einem Bilderbogen.

Daß die Liebe in all diesen Tanzliedern eine sehr große Rolle spielt, ist selbstverständlich. Und Liebeslieder werden nicht nur beim Tanze gesungen, sondern auch bei der Arbeit und an den langen Winterabenden in den Spinnstuben. Unter den Liedern dieser Art, die heute gesungen werden, befinden sich sehr viele, deren „literarischer" Ursprung nachgewiesen werden kann, die erst durch die gedruckten Liederbücher, durch Bilderbogen usw. ins Volk gedrungen sind, von ihm aber derartig „zersungen" worden sind, daß man ihre ursprüngliche Gestalt oft gar nicht mehr wiederherstellen kann. Diesen literarischen Einwirkungen ist es auch zuzuschreiben, daß der alte reimlose Vers des Volksliedes, der in seinem Bau mit dem Bylinenvers übereinstimmt, dem Reimvers hat weichen müssen und daß die neuern Volkslieder zum großen Teil auch strophische Gliederung aufweisen.

Bezeichnend für das russische Volkslied ist sein wehmütiger, elegischer Ton. Zwar hat der Russe auch lustige Lieder; wenn sein Temperament einmal mit ihm durchgeht, kennt er überhaupt kein Maß und keine Schranke. Auch ein feiner, schelmischer Humor kommt in einzelnen Liedern zum Ausdruck, wie in dem vielgesungenen Lied von dem Burschen, der sich mit seinen Locken unterhält:

„Wer wird euch Locken,
Meine blonden Locken,
Wer wird euch kämmen für mich?

Euch, meine Locken,
Meine blonden Locken,
Kämmte nur das Großmütterlein.

Kämmt' und stutzt' sie,
Glättet' sie und putzt' sie –
Zupft' mir aus die Härchen mein.

Euch, meine Locken,
Meine blonden Locken,
Kämme bald ein Mägdelein.

Kämm' sie und stutz' sie,
Glätte sie und putz' sie –
Leg' das Haar zum Härchen fein."
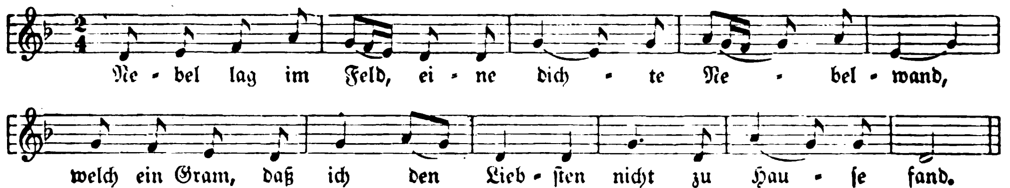
(Übers. von Joh. v. Günther.)

Meist aber herrscht eine wehmütige Stimmung vor, wie in dem folgenden Liede:

„Nebel lag im Feld, eine dichte Nebelwand,
Welch ein Gram, daß ich den Liebsten nicht zu Hause fand.
Ach, es ritt mein Liebster fort nur auf einen Augenblick,
Und der Liebste sprach, ich kehre heim in einem Augenblick.
Nie mehr kehrst du heim, du hast nicht geschwenkt den rechten Arm,
Nicht geschwenkt den Arm, so zieh' denn, Liebster, Gott mit dir!
Ich doch, junge Frau, bleib' allein zu Hause hier,
Geh' in meine Kammer, sitze auf der Bank voll Harm,
Setz' mich an den Tisch auf die Bank allein mit mir."

(Übers. von Joh. v. Günther.)

Auch die Melodie dieser Lieder ist schwermütig; im Gegensatz zu den Tanzliedern werden sie langsam gesungen, das Volk selbst nennt sie „gedehnte" Lieder (protiashnyja). Als Beispiel sei hier die Melodie des eben angeführten Liedes gegeben (nach G. v. Westermann):



Sind schon die Liebeslieder meist auf einen wehmütigen Ton gestimmt, so ist das erst recht der Fall bei den Liedern, deren Thema das Eheleben ist. Liebe und Ehe sind beim russischen Volke zweierlei. Der russische Bauer heiratet sehr jung, oft schon mit 17, 18 Jahren, nicht aus freiem Willen, sondern weil die Eltern eine Arbeitskraft mehr für den Hof haben wollen, vor allem auch für die Zeit, wo der Sohn zum Militär muß. Die Lage der jungen Frau in dem ihr ganz fremden Hause ist nichts weniger als beneidenswert. Die böse Schwiegermutter spielt auch im russischen Leben eine sehr große Rolle, aber der leidende Teil ist,

wenigstens beim einfachen Volke, immer die Schwiegertochter, nicht der Schwiegersohn. Zahllose Volkslieder enthalten bittere Klagen über das Schicksal des „armen Schwans, der in die Gänseherde geraten ist". Eines der schönsten Lieder lautet:

„Dem zuckersüßen Bäumelein
Gab Gott keine Blätter,
Mir armen jungen Frau
Hat er kein Glück gegeben.
Nun geh ich junge Frau
Hinaus in den grünen Garten;
Von meinem Leid und Kummer
Wird welk der ganze Garten;
In meinen heißen Tränen
Ertrinkt der ganze Garten ...
Das vernahm das Mütterlein,
Als sie zur Frühmesse ging:
‚Ist das mein liebes Kind,
Das sich im Wald verirrte,
Das sich im Gras verstrickte,
Das naß geworden im Tau?' –
‚O du mein Mütterlein!
Nicht im Wald verirrt' ich mich,
Nicht im Gras verstrickt' ich mich,
Nicht im Tau ward ich naß, –
Verirrt hab' ich mich, Mütterlein,
Im fernen, fremden Land;
Verstrickt hab' ich mich, Mütterlein,
Unter den fremden Leuten;
Naß geworden bin ich, Mütterlein
Von meinen heißen Tränen ...'"

Trotz dieser pessimistischen Anschauung von der Ehe werden die Hochzeiten bei den russischen Bauern sehr pomphaft gefeiert. Das ganze Zeremoniell, die beim Abholen der Braut, auf dem Wege zur Kirche, beim Hochzeitsmahl gesungenen Lieder lassen erkennen, daß es sich um Gebräuche handelt, die einst auch den höhern Gesellschaftsklassen eigen waren, beim Adel noch im 18. Jahrhundert, bei der Kaufmannschaft noch in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts. Wie die bäuerlichen Bylinensänger von Fürsten und Helden künden, so wird in den Hochzeitsliedern das Festmahl geschildert, bei dem „Fürsten und Bojaren an eichenen Tischen sitzen". Die Hochzeitstafel wird die „fürstliche" genannt und der Bräutigam mit „Fürst" angeredet. Aber auch hier fehlen die wehmütigen Töne nicht. Am Hochzeitsmorgen steht die Braut sehr früh auf, legt ihren Feststaat an, setzt sich in der Stube hin und klagt:

„Früh, früh bin ich aufgestanden,
Rein, rein hab' ich mich gewaschen,
Nicht mit Wasser aus dem kühlen Quell,
Nein, mit heißen, heißen Tränen.
Fragen will ich mein lieb Mütterlein,
Ob sie diese Nacht geschlafen hat?
Denn ich armes junges Mägdelein
Habe nicht geschlafen in der dunkeln Nacht,
Nicht geschlafen hab' ich, immer nur gedacht:
Denn gekommen ist der harte Frost,
Hat mein heißes Herz erstarren gemacht."

Dann versammeln sich die Mädchen um die Braut, die Mutter deckt den Tisch, die Mädchen singen. Während des Gesangs kommen die Freunde des Bräutigams, treten aber nicht in die Stube, sondern bleiben in der Tür stehen. Nun fängt die Braut von neuem an zu klagen, und zwar wendet sie sich diesmal an ihren Bruder:

„Bitten möcht' ich dich, lieb Brüderlein,
Daß du deinen scharfen Säbel nimmst.
Hau die jungen Eichen und die Birken um,
Auch die bittern Espen schone nicht,

Daß du überall den Weg versperrst,
Und ich nicht den Feinden in die Hände fall'.
Trennen wollen sie mich armes Mägdelein
Von der Heimat und den Meinigen
Und von meinem lieben Freunde auch."

Es folgt ein Gespräch zwischen dem Bruder und den Burschen; sie werden in die Stube hineingelassen, man handelt um die Braut usw.

Spielen schon bei der Hochzeit die Klagelieder eine so bedeutende Rolle, so kann man sich kaum darüber wundern, daß zu den schönsten und eigenartigsten Erzeugnissen der russischen Volksdichtung die Totenklagen gehören. Dank der rituellen Bedeutung dieser Klagen ist hier uraltes Gut jahrhundertelang bewahrt worden; es ist bezeichnend, daß wiederum im Norden die schönsten und zahlreichsten Totenklagen aufgezeichnet worden sind. Und wie unter den Bylinensängern, so gab es auch unter den Klageweibern Nordrußlands echte Künstlerpersönlichkeiten, die den überlieferten Stoff ganz eigenartig zu gestalten wußten.

Die Totenklagen, die sowohl beim Begräbnis als bei den Gedächtnisfeiern gesungen werden, sind inhaltlich sehr verschieden. Bald wird der Zustand der Seele nach dem Tode geschildert, bald das Erdenleben des Verstorbenen, bald der Kummer der Hinterbliebenen. Der Tod erscheint als lebendes Wesen, wobei zu bemerken ist, daß das Wort „smertj" (Tod) im Russischen weiblichen Geschlechts ist:

„Leis herangeschlichen kam die grimme Mörderin,
Über die Schwelle schritt sie weg als junge Frau,
Durch den Flur ging sie als schönes Mägdelein,
Als ein Bettelweib wohl kam sie an das Tor,
Von dem blauen Meere kam sie hungrig an,
Von dem weiten Feld her kam sie eisig kalt,
Nicht erst klopft' sie an die eichne Tür,
Nicht um Einlaß bat sie vor dem Fensterlein,
Leise, leise schlich sie sich heran,
Flog als schwarzer Rabe durch das Fensterlein ..."

Ganz im Bylinenstil ist die Klage der Gattin um den verstorbenen Mann:

„Ach, die lichte Sonne sank hinab,
Hinterm hohen Berg verschwand sie ganz,
Hinterm dunkeln Wald verbarg sie sich,
Hinter den Wolken, den eilenden,
Hinter den flimmernden Sternelein.
Einsam ließ er mein armes Haupt zurück,
Mich und meine kleinen Kinderlein.
Mit dem Bettelsack nun müssen sie gehn,
An die Fenster pochen um ein Stückchen Brot ..."

An die Totenklagen erinnern, so seltsam das auch scheinen mag, auch viele von den alten und echten Soldatenliedern der Russen. Es ist in ihnen nicht viel vom frischen, fröhlichen Krieg die Rede, sondern mehr von dem Abschied von der Heimat, von dem bittern Los des Rekruten. In einem Liede fragt die Mutter den Sohn, was ihn so schnell alt gemacht habe? Trage vielleicht die Sorge um Weib und Kind die Schuld? Und er antwortet:

„O du Herrin, liebes Mütterlein,
Alt nicht machte mich das Weiblein mein,
Alt nicht machte mich der Kindlein Schar,
Aber, Mütterchen, alt macht fürwahr,
Alt, daß ich in ferne Fremde geh',
In des Zaren strengem Dienste steh'." (Übers. von Joh. v. Günther.)

Eines der schönsten Lieder beginnt mit den Worten:

„Wie der Nebel auf das blaue Meer sich senkt,
Senkt sich Trauer auf das mut'ge Herz.
Wie der Nebel auf dem blauen Meere ruht,
So erfüllt das bittre Leid die Brust.
Keine Sterne glänzen an dem Himmel,
Nur ein Feuer leuchtet auf dem Felde."

Am Feuer liegt ein todwunder Krieger, neben ihm steht sein treues Roß, dem er die letzten Grüße an die Heimat aufträgt:

„Sage du zu meinem jungen Weib,
Daß ich jetzt ein andres Weib genommen!
Daß mein Weib jetzt sei die feuchte Erde,
Angetraut mir durch den scharfen Säbel,
Schlafen legte mich der Pfeil, der spitze." (Übers. von A. Wald.)

Weit mehr als aus den Soldatenliedern — die für die Soldaten gedichteten und von ihnen auf Befehl gesungenen Lieder zählen natürlich nicht mit — spricht aus den Räuberliedern Kampflust und Übermut, wie aus jenem, in dem der gefangene Räuber dem Zaren seine vier Gefährten nennt: die Nacht, das Messer, das Roß und den Bogen. Darauf der Zar:

„Brav gemacht, mein Kind, brav, du Bauernsohn!
Wußtest auf Raub zu gehn, wußtest Rede zu stehn;
Dafür will ich dich beschenken auch, mein Sohn,
Mitten im Feld mit hohem Holzgebäu —
Mit zwei Pfählen und einem Querbalken dran." (Übers. von W. Wolfsohn.)
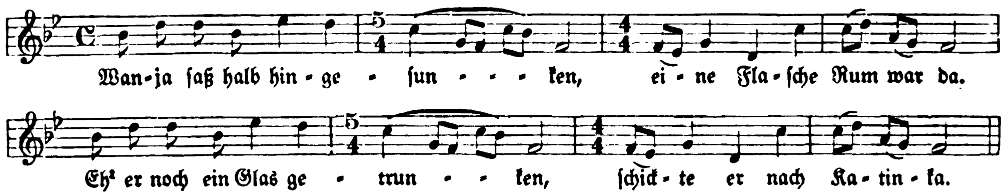
In neuerer Zeit sind durch die Liederbücher, durch die Schule, durch die aus der Stadt heimkehrenden Arbeiter zahlreiche „Kunstlieder" in die Dörfer gelangt. Zu diesen „Kunstliedern" gehören auch viele von den Liedern, die im Auslande als echte russische Volkslieder gelten, wie der „Rote Sarafan", „Das Dreigespann" u. a. Text und Melodie sind von einer Sentimentalität, die dem alten Volkslied fremd sind. Trotzdem sind einzelne von diesen Liedern ins Volk gedrungen und werden heute überall auf dem Lande gesungen. Auch einzelne Gedichte der großen russischen Lyriker sind zu Volksliedern geworden.

Unter dem Einfluß dieser „Kunstlieder" steht auch die jüngste Gattung der russischen Volkslyrik, die sogenannten Tschastuschki (von „tschastj" = Teil, Stück), Vierzeiler in der Art der bayrischen Schnadahüpfl, die von den Arbeitern bei der Arbeit, den Soldaten auf dem Marsch, den Mädchen beim Spinnen, den Bauernburschen auf dem Felde aus dem Stegreif gedichtet werden. Der Endreim und die Melodien zeigen, daß die Tschastuschki von der Kunstdichtung herkommen; es finden sich in ihnen aber immer noch zahlreiche Anklänge an das alte Volkslied, wie die folgenden Beispiele zeigen:

„In dem Feld die weiße Birke
Schwankt im Winde hin und her –
Sag' ganz leise mir, mein Liebchen,
Warum ist dein Herz so schwer?"

„Alle Sternlein leuchten helle,
Einer nur verlor sein Licht –
Alle Freundinnen sind glücklich,
Nur ich Arme bin es nicht."

Dieses Nebeneinander von Naturbild und Seelenschilderung ist ganz volkstümlich. Freilich sind nicht alle Tschastuschki so poetisch, viele sind reiner Blödsinn, wie z. B.:



Sehr zahlreich sind die Tschastuschki, die auf die Tagesereignisse Bezug nehmen. So hat der Weltkrieg eine Menge Vierzeiler ins Leben gerufen, von denen ein großer Teil gesammelt worden ist. Sie sind für das Verhältnis des russischen Volkes zum Kriege ungemein bezeichnend. In der Mehrzahl wird der Krieg als bittere, ihrem Wesen nach völlig unbegreifliche Notwendigkeit aufgefaßt. Einige seien hier in wörtlicher Übersetzung mitgeteilt:

„Wir müssen uns stellen, wir müssen uns stellen, mein lieber Kamerad. Um keinen ist mir's leid, nur um mein junges Weib."

„Spielt jetzt allein, ihr Mädchen. Wir können uns um euch nicht kümmern. Eine schwere Stunde hat für uns geschlagen: man schleppt uns in den Krieg."

„Wir Soldaten sind keine Menschen. Auch die Mädchen lieben uns nicht. Man treibt uns in den Krieg gegen die Deutschen. Da müssen Vater und Mutter trauern."

Auch Freiwillige äußern sich, aber ohne jede patriotische Begeisterung:

„Lebe wohl, mein liebes Mütterlein! Ich gehe gegen den Deutschen kämpfen! Alle Burschen sind im Kriege. Ich halt's im Dorfe nicht mehr aus vor Langeweile."

„Sie nehmen mich ja doch unter die Soldaten; ich kann auf keine Vergünstigung hoffen. Und da nun Krieg mit den Deutschen ist, gehe ich lieber gleich als Freiwilliger."

Rührend sind die Mädchenlieder, die auch nur Klagen enthalten:

„Wir kamen am Abend zusammen, aber niemand konnte uns zum Tanz aufspielen: alle jungen Burschen hat man in den Krieg gejagt."

„Man hat mir den Liebsten genommen, ohne mir ein Wort zu sagen. Man hat ihn fortgeschleppt, ohne daß ich ihn noch sehen durfte. Nun kam ein Brief: eine Kugel hat ihn getroffen."

„Du unser Kaiser, du weißer Zar! Warum hast du die Wehrpflicht eingeführt? Warum meinen Wanitschka einziehen lassen? Er hat mich so lieb gehabt!"

Auch Revolution und Bolschewismus haben in zahlreichen Tschastuschki Nachklang gefunden. Ein Vierzeiler lautet:

„Unter dem Zaren Nikolaus
Hielten wir mit wenigem Haus,
Bis Genosse Lenin kam
Und uns auch das Letzte nahm."

Selbstverständlich hat auch die Gegenpartei ihre Ansichten in ähnliche Stachelverse zu kleiden gewußt, in denen der Zar, seine Beamten und Offiziere verspottet, die Sozialisten und das siegreiche Proletariat gepriesen werden. Man kann es verstehen, wenn die Forscher, die sich vorwiegend mit dem alten Volkslied befaßt hatten, von den Tschastuschki nichts wissen wollten, da sie ihnen nur als Entartung der alten, echten Volkspoesie erschienen. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß die Volksseele sich hier ein Ausdrucksmittel geschaffen hat, das zahllose Entwicklungsmöglichkeiten in sich birgt: die Tschastuschka kann das innigste Liebesgefühl ebenso aussprechen wie den bissigsten Spott und die gröbste Zote. Man darf sie nicht übersehen, wenn man wissen will, wie das einfache russische Volk heute fühlt und denkt.

Am wenigsten erforscht ist bis auf den heutigen Tag das russische Volksdrama. Auch hier hat das Vorurteil der zünftigen Gelehrten gegen alle Arten der Volksdichtung, die nicht durch eine Überlieferung von Jahrhunderten geheiligt war, eine verhängnisvolle Rolle gespielt. Das russische Volksdrama ist späten, literarischen Ursprungs, aber gerade deswegen, gerade weil seine Quellen meistenteils leicht nachzuweisen sind, gibt es wertvollste Aufschlüsse über die Art des volkstümlichen Schaffens, den Geschmack der Zuschauer. „Das Volksdrama ist durch keine Pietät gebunden", sagt ein jüngerer russischer Forscher, Peter Bogatyriow, „darum wird es leicht umgestaltet, den künstlerischen Bedürfnissen des Tages entsprechend; nur die ästhetischen Forderungen des Augenblicks bedingen sein Dasein. Es ist kein Opfer, das der Vergangenheit gebracht wird. Jede einzelne Aufführung eines solchen Dramas ist ein in sich abgeschlossenes Ganzes und der Erforschung wert. ‚Bei uns geht es ja immer so zu: wo wir ein gutes Wort hören, da schieben wir es ein', sagte ein Darsteller, ‚wir suchen immer was Neues und Schönes.' Wir können uns über das dichterische Schaffen des Volkes aus den Bylinen und Zaubersprüchen kein Bild machen, denn diese Dichtungsformen sind heute erstarrt. Das Volksdrama aber lebt und entwickelt sich mit dem Volke, es spiegelt seine jüngsten Wünsche und Triebe wieder, es dient dem heutigen Tag."

Schon in den russischen Volksliedern und Tanzspielen lassen sich dramatische Bestandteile nachweisen. Aber ein wirkliches Drama hat sich aus diesen Anfängen nicht entwickelt. Wohl aber haben wir Zeugnisse, daß die Skomorochi einzelne Lieder und Geschichten dramatisch ausgestalteten und vorführten. Diese meist derb komischen Szenen mit der üblichen Prügelei am Schluß dürften sich kaum von den ähnlichen Vorführungen der westeuropäischen Spielleute und den ältesten deutschen Fastnachtsspielen unterschieden haben; sie behandelten zumeist auch ähnliche Stoffe und blieben auch nach dem Verschwinden der Skomorochi im Volk lebendig. Bauernburschen, Soldaten, Fabrikarbeiter führten noch im 19. Jahrhundert solche Szenen zum eigenen Vergnügen oder für Geld auf, und durch literarische Einflüsse, durch die Einwirkung des Kunsttheaters haben sich einzelne dieser Szenen zu ganzen „Stücken" ausgewachsen.

Dostojewskij hat in seinen „Erinnerungen aus einem toten Hause" eine von sibirischen Sträflingen im Gefängnis veranstaltete Theateraufführung geschildert; das Stück, das die Leute spielten, hieß „Kedril der Fresser". Dostojewskij bemerkt dazu folgendes:

„Der Titel interessierte mich lebhaft, aber so viel ich auch nach diesem Stück fragte, ich konnte vorher nichts erfahren. Mir wurde nur mitgeteilt, daß es nicht aus einem Buche stamme, sondern aus einer ‚Niederschrift'; man hätte das Stück von einem abgedankten Unteroffizier in der Vorstadt

erhalten, der wahrscheinlich selbst einmal in einer Aufführung durch Soldaten mitgespielt hatte. In unsern entlegenen Städten und Gouvernements finden sich tatsächlich solche Stücke, die anscheinend kein Mensch kennt, die vielleicht nie gedruckt worden sind, die ganz von selbst irgendwoher gekommen sind und zum eisernen Bestand jedes ‚Volkstheaters' gehören. Es wäre sehr zu wünschen, daß einer unserer Gelehrten sich gründlicher als bisher mit der Erforschung des Volkstheaters befaßte, denn dieses Theater ist vorhanden und ist vielleicht sogar sehr bedeutend. Ich kann mir nicht denken, daß alles, was ich nachher auf unserer Gefängnisbühne zu sehen bekam, von den Sträflingen selbst erfunden worden wäre. Hier muß eine fortlaufende Überlieferung vorhanden sein, feststehende Methoden und Begriffe, die sich von Geschlecht zu Geschlecht vererben. Zu suchen hätte man diese Überlieferungen bei den Soldaten, Fabrikarbeitern, in Fabrikstädten und sogar in einigen abgelegenen Kleinstädten bei den Kleinbürgern. Lebendig sind sie auch noch auf dem Lande und in Gouvernementsstädten unter dem Gesinde der reichen Gutsbesitzer. Ich glaube sogar, daß viele alte Stücke ihre Verbreitung in ganz Rußland vornehmlich dem Gesinde der Gutsbesitzer verdanken. Die Gutsherren und großen Herren der alten Zeit hatten ihre eigenen Theater, auf denen eigens dazu gedrillte Leibeigene auftraten. Von diesen Bühnen nun ist unser Volksdrama ausgegangen, dessen selbständige Bedeutung nicht mehr zu leugnen ist."

Dostojewskijs Vermutungen sind durch die neuere Forschung vollkommen bestätigt worden. Dostojewskij gibt dann weiter auch eine Inhaltsangabe des Stückes, das sich als eine Abwandlung der Don-Juan-Sage erweist. Die Hauptpersonen sind ein leichtsinniger Herr und sein gefräßiger Diener, die zum Schluß beide vom Teufel geholt werden. Auf dieses Schauspiel folgte, wie Dostojewskij weiter berichtet, noch eine Pantomime, die ebenfalls einen sehr bekannten Stoff behandelte: eine leichtsinnige Bauernfrau empfängt in der Abwesenheit ihres Mannes mehrere Liebhaber, die unglücklicherweise sich alle nacheinander am selben Abend bei ihr einstellen. Da keiner etwas von dem andern wissen darf, muß der gerade anwesende Gast beim Erscheinen des nächsten irgendwo versteckt werden, bis endlich der eifersüchtige Gatte unerwartet heimkehrt und die ungebetenen Gäste aus Schrank, Truhe und Ofen herausholt und nach Gebühr verprügelt. Dostojewskij bemerkt hierzu:

„Wenn auch die Sträflinge selbst nicht die Verfasser dieser Szenen waren, so hatten sie doch in jede viel von ihrem Eigenen hineingelegt. Fast jeder Darsteller improvisierte, so daß an den nächsten Abenden derselbe Schauspieler seine alte Rolle wieder ganz anders spielte ..."

Die Stücke, die Dostojewskij in Sibirien sah, stammen sicher von der „wirklichen" Bühne des 18. Jahrhunderts und haben im Laufe der Jahrzehnte immer mehr fremde Bestandteile in sich aufgenommen. Es gibt eine ganze Reihe solcher Volksstücke, die in den verschiedensten Gegenden Rußlands gespielt worden sind, bei denen aber nur die Grundzüge der Handlung überall die gleichen sind, während nicht nur die Textgestaltung starke Abweichungen aufweist, sondern auch in der einen Fassung ganze Episoden vorhanden sind, die in andern fehlen. Eines der berühmtesten Volksstücke ist die Tragödie „Vom Zaren Maximilian und seinem ungehorsamen Sohne Adolf". Es ist ein Legendenspiel, dessen Ursprung wohl in einem Schuldrama des ausgehenden 17. Jahrhunderts zu suchen ist, das die Geschichte der Märtyrer Nikita und Demetrius behandelte. Erhalten ist das Grundmotiv der Legende: der König sagt sich vom Christentum los und verlangt das gleiche von seinem Sohne; der Sohn aber bleibt dem wahren Glauben treu und wird zu Tode gemartert. Durch zahlreiche Episoden, in denen Gestalten aus den verschiedensten Märchen, Sagen, Legenden auftreten, durch komische Zwischenspiele u. dgl. ist die Tragödie zu ungeheurem Umfang aufgeschwellt worden. Die Namen des Königs und seines Sohnes weisen auf die Erzählungsliteratur hin,

die im 17. und 18. Jahrhundert aus dem Westen nach Rußland einzudringen begann. Die Beliebtheit gerade dieses Stückes erklärt sich vielleicht dadurch, daß man im 18. Jahrhundert in der Handlung eine Anspielung auf den tragischen Kampf zwischen Peter dem Großen und seinem Sohne sah, wo ja der Sohn auch als Verteidiger der alten, geheiligten Überlieferung sich den Neuerungen des Vaters entgegensetzte. Irgendeine bestimmte Zeitfärbung hat die Tragödie trotz der pomphaften Namen ihrer Helden nicht. Als böse Stiefmutter des Prinzen Adolf, die den König Maximilian zum Abfall vom Christentum bewegt, erscheint die Göttin Venus; unter den Rittern, die das Gefolge des Königs bilden, trägt einer den Namen Mars; daneben aber treten als komische Figuren ein Schmied Afonka und ein Heilgehilfe Paschka auf. Das Kostüm des Königs Maximilian – wir müssen dabei im Auge behalten, daß es sich immer nur um gelegentliche „Liebhaberaufführungen" ohne Bühnengebäude, ohne Dekorationen, in einer Scheune auf dem Lande, in der Kaserne oder im Gefängnis handelt – beschreibt Ontschukow in seinem Buch „Die Volksdramen Nordrußlands" (1911):



Abb. 7. Russische Puppenspieler, Bärenführer und Tänzer.
Aus Olearius: „Moscowitische und Persianische Reisebeschreibung".

Er hat ein gewöhnliches Jackett an; von der linken Schulter über die Brust hängt ein etwa drei Finger breites blaues Band; aus Stroh geflochtene Achselklappen; auf der Brust vier bis fünf Ordenssterne aus Goldpapier; um den Leib ein breiter Gürtel, wie ihn die Offiziere tragen; an der Seite ein hölzerner Säbel; auf dem Kopf eine Krone aus Papier oder Birkenrinde mit allerlei Figuren beklebt.

Ebenso erscheint der „Patriarch" in einem aus bunten Bettdecken hergestellten Meßgewand. In der Hand hat er ein „Weihrauchfaß", d. h. einen an einem starken Bindfaden baumelnden Stein.

Aus Westeuropa ist auch das Puppentheater nach Rußland gekommen und bald sehr beliebt geworden. Das eigentliche Marionettentheater, bei dem die Puppen an Drähten oder Fäden bewegt werden, ist freilich immer ein fremdländisches Gewächs geblieben und hat keine große Verbreitung gefunden. Dagegen ist das Handpuppenspiel eine der beliebtesten Volksbelustigungen (Abb. 7). Darüber berichtet schon Olearius:

„Ihre Bärendäntzer haben auch solche Comödianten bey sich, die unter andern alsbald einen Possen (oder Klücht, wie es die Holländer nennen) mit Poppen agieren können; Binden umb den

Leib eine Decke und staffeln sie über sich, machen also ein theatrum portabile oder Schauplatz, mit welchen sie durch die Gassen umbher lauffen, und darauf die Poppen spielen lassen können."

Heutzutage fehlt das Handpuppentheater, der „Petruschka", auf keinem russischen Jahrmarkt oder Volksfest. Petruschka ist der Name des komischen Helden dieser Spiele, der ganz und gar dem deutschen Kasperle entspricht. Das Stück, das mit den Puppen aufgeführt wird, ist immer das gleiche. Es sind dieselben Prügelszenen, die wir auf unsern deutschen Kasperletheatern auch zu sehen bekommen: Petruschka kauft beim Zigeuner ein Pferd und bezahlt mit Prügeln; beim ersten Reitversuch wird er abgeworfen und ruft um Hilfe; der Arzt, der ihm die Glieder einrenken will, macht seine Sache nicht gut und wird verprügelt usw.

Eine eigentümliche Art des Puppenspiels hat sich in der Ukraine aus dem geistlichen Schuldrama des 17. Jahrhunderts entwickelt und ist dann auch nach Großrußland gedrungen, der sogenannte „Wertep". Das Wort bedeutet soviel wie „Höhle"; gemeint ist der angeblich in einer Felsenhöhle angelegte Stall, in dem Jesus geboren wurde. Es handelt sich um ein Krippenspiel, mit dem im 17. und 18. Jahrhundert die Zöglinge der geistlichen Schulen Kijews in den Weihnachtsferien von Haus zu Haus wanderten und das später auch von berufsmäßigen Puppenspielern übernommen und weiter ausgebildet wurde. Das Theater besteht aus einem großen Papp- oder Holzkasten, die Bühne ist in zwei Stockwerke geteilt. Das obere stellt die Krippe mit den Figuren der heiligen Familie dar, die nur als „lebendes Bild" gezeigt werden. Die eigentliche Handlung spielt sich im untern Stockwerk ab. Die Puppen werden von unten an Drähten bewegt. Um die Ritzen, durch die die Drähte gezogen sind, unsichtbar zu machen, ist der Boden mit Fell beschlagen. Die einzelnen Szenen des Spiels sind die gleichen wie in allen Krippenspielen: die Handlung eröffnet der Mesner, der die Zuschauer auffordert, sich der Geburt des Heilands zu freuen und Gott den Herrn zu loben; er läutet die Glocke, und darauf wird das Gruppenbild im obern Stockwerk erleuchtet. Dann folgen die Erscheinung des Engels bei den Hirten, Herodes und die heiligen drei Könige, der bethlehemitische Kindermord. Den Schluß bildet allemal das schauerliche Ende des Herodes: der Tod schlägt dem König mit seiner Sense das Haupt ab und dann erscheint der Teufel und schleppt den Leichnam in die Hölle. An das geistliche Spiel schließt sich ein lustiges Nachspiel, in dem der tapfre Kosak die Rolle des Petruschka oder Kasperle spielt. Er läßt sich durch nichts und niemand aus der Fassung bringen und verprügelt alle: den Polen und den Juden, den Zigeuner und den katholischen Pfaffen.

Das Wertep-Spiel, das noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts gepflegt wurde, ist gegenwärtig auch in seiner eigentlichen Heimat, der Ukraine, so gut wie ausgestorben.

Zweites Buch.

Die alte Zeit.

1. Die vortatarische Zeit.

Die russischen Geschichtschreiber bezeichnen es als ein großes Glück für das russische Volk, daß ihm das Christentum von Anfang an in seiner eigenen Sprache verkündigt wurde, daß ihm die heiligen Schriften sofort zugänglich waren und daß ihm auch im Gottesdienst keine unverständlichen lateinischen Liturgien geboten wurden. Demgegenüber sehen westslawische Historiker (Brückner, Murko) in der nationalen Kirchensprache eher ein kulturschädigendes als -förderndes Moment. „Im Abendlande verlor man infolge der allgemeinen Verbreitung der lateinischen Sprache nie den Zusammenhang mit dem klassischen Altertum, sie ermöglichte eine Renaissance desselben schon im Mittelalter, brach gerade die kirchliche Exklusivität und legte im Zeitalter des Humanismus die Grundlagen zur gesamten modernen Kultur." (Murko.) Im Westen wie im Osten war in den ersten christlichen Jahrhunderten der Priester der Träger und Hüter des Schrifttums, bei dem russischen Priester aber fiel die Schulung des Geistes durch das Erlernen der fremden Sprache weg. Zu den Literaturschätzen dieser Sprache hatte er keinen Zugang, und bei dem allgemeinen Verfall der Kultur nach dem Einbruch der Tataren kam es schließlich so weit, daß das bloße Lesenkönnen als genügende Vorbildung für den geistlichen Beruf galt.

Im alten Rußland lagen die Dinge nun noch so, daß es sich seine kirchliche Literatur nicht erst zu schaffen brauchte, sondern sie mit dem Christentum zugleich fertig erhielt. Mit der Bibel und den liturgischen Büchern kamen auch zahlreiche andere byzantinische Schriften in südslawischen Übersetzungen nach Rußland: Predigten, Heiligenleben, Chroniken, der Physiologus, die Alexandreis und die Geschichten vom Trojanischen Kriege. Der Hauptvermittler war Bulgarien, dessen geistige Kultur unter König Simeon dem Großen (893–927) zu hoher Blüte gelangt war. Die Russen konnten sich mit dem bloßen Abschreiben begnügen. Weil es sich aber um Werke in einer Sprache handelte, deren Laute und Formen sich doch vielfach von den russischen unterschieden, kam es ganz von selbst, daß die Schreiber Ungewohntes durch ihnen Geläufiges ersetzten. So bringen nach und nach in das Kirchenslawisch-Altbulgarische immer mehr russische Bestandteile, und es entsteht jene Mischsprache, in der die russischen Literaturwerke bis zum 18. Jahrhundert abgefaßt sind.

Die große Menge dieser nach Rußland gelangten byzantinisch-bulgarischen Literaturwerke legt jedenfalls Zeugnis ab, daß in den ersten zwei Jahrhunderten nach der Einführung des Christentums das Bildungsbedürfnis sehr stark und der Eifer, ihm zu genügen, sehr groß waren. Wieviel von dieser Literatur auch ins Volk gedrungen ist, haben wir bei den Bylinen

und „duchownyje stichi" (vgl. S. 23ff.) gesehen. Die meisten Denkmäler sind nur in späten Handschriften auf uns gekommen, ein Beweis, daß auf die erste Periode des Aneignens und Ergreifens eine zweite, viel längere Periode des zähen Festhaltens am einmal Gewonnenen folgte. Was wußte man in Deutschland um 1600 noch von der Literatur der Hohenstaufenzeit? In Rußland zehrte man über ein halbes Jahrtausend von dem Erbe der vortatarischen Zeit.

Das älteste russische Schriftdenkmal ist das berühmte Ostromir-Evangelium. Es ist in den Jahren 1056–57 von einem Diakon Grigorij für den Nowgoroder Posadnik (Bürgermeister) Ostromir geschrieben. Die Sprache ist natürlich kirchenslawisch, aber schon mit russischen Bestandteilen durchsetzt. Der Text enthält nur die Abschnitte der Evangelien, die an Sonn- und Festtagen in der Kirche zur Verlesung gelangten und die daher auch nicht nach den Evangelisten, sondern nach dem Kirchenkalender geordnet sind. Die Handschrift ist reich mit Ornamenten, Initialen und Miniaturen geschmückt, deren Vorlagen selbstverständlich auch in Byzanz zu suchen sind.

Nicht viel jünger sind zwei sogenannte „Isborniki" (Sammlungen). Sie wurden 1073 und 1076 für den Fürsten Swiatoslaw von Tschernigow nach bulgarischen Vorlagen abgeschrieben, die wiederum auf griechische Originale zurückgehen. Der Inhalt ist sehr bunt: Auszüge aus den Kirchenvätern, religiöse Betrachtungen, Heiligengeschichten, eine Chronik der römischen Kaiser von Augustus bis Konstantin, eine Unterweisung in der Rhetorik usw. Wertvoll ist das dem Isbornik von 1073 beigegebene Bildnis des Fürsten Swiatoslaw mit seiner Familie, das erste Muster altrussischer Porträtmalerei.

Der Inhalt dieser beiden Sammlungen ist bezeichnend für die ganze Literatur, die im 11. und 12. Jahrhundert nach Rußland eingeführt wurde: es ist das spätbyzantinische Schrifttum, das keine schöpferische Kraft mehr besaß und nur noch aus den reichen Schätzen der Vergangenheit immer neue Blütenlesen zusammensuchte. Es kam aber auf diesem Wege eine ungeheure Menge von Wissensstoff zu den Slawen, und die fremden Vorbilder regten zu eigenem Schaffen an. Nach dem Muster der byzantinischen Heiligengeschichten entstanden bald Lebensbeschreibungen der russischen Gottesmänner. Ebenso wurde die byzantinische Predigt zum Vorbild für die russischen Geistlichen. Die ältesten russischen Predigten, von dem Nowgoroder Bischof Lukas und dem Kijewer Prior Theodosius, sind noch ganz schlichte Ermahnungen an die gläubige Gemeinde, aber die Rede des 1051 als erster Russe zum Metropoliten von Kijew gewählten Ilarion über „Das Gesetz des Moses und das Evangelium der Gnade und Wahrheit Jesu Christi" ist nach allen Regeln der byzantinischen Rhetorik aufgebaut, wimmelt von Bildern und Vergleichen und schließt mit einer schwungvollen Lobpreisung des heiligen Wladimir, der dem russischen Volke das Christentum gebracht hat. Der heutige Leser dieser rednerischen Prachtleistung fragt sich unwillkürlich, ob die Zuhörer des Metropoliten seine Kunst überhaupt zu würdigen imstande waren. Noch berechtigter ist diese Frage gegenüber den Predigten des Bischofs Kyrill von Turow (im heutigen Gouvernement Minsk), der ein Jahrhundert nach Ilarion lebte (geb. um 1130, gest. um 1200) und von dem mehrere Reden erhalten sind. Man nannte ihn den „russischen Chrysostomus", und tatsächlich ist dieser Byzantiner, der in Rußland durch zahlreiche Auszüge aus seinen Schriften bekannt geworden ist und als „Slatoust" (wörtliche Übersetzung des griechischen „Chrysostomus") heute noch zu den volkstümlichsten Heiligen gehört, das Vorbild Kyrills, der ihn oft wörtlich ausschreibt.



Ein Blatt aus dem Ostromir-Evangelium,
dem ältesten russischen Schriftdenkmal (1056—57).

Original in der Öffentlichen (vormals Kaiserlichen) Bibliothek zu St. Petersburg. Die den Evangelisten Lukas darstellende Miniatur geht wohl auf eine byzantinische Vorlage zurück.

In den Weizen der reinen Lehre, den die Verkünder des Christentums in Rußland ausstreuten, mischte der böse Feind auch sein Unkraut hinein, und auch dieses ging üppig auf und hat sich bis auf den heutigen Tag nicht ausrotten lassen. Mit den kanonischen Büchern kamen auch zahlreiche Apokryphen und ketzerische Schriften (vor allem der bulgarischen Bogomilen) nach Rußland und fanden Verbreitung, obwohl die Kirche sich aus Byzanz auch den Index librorum prohibitorum geholt hatte und eifrig bemüht war, ihn zu erweitern. Aber die Apokryphen, gleichviel ob geduldet oder verboten, fanden immer neue Leser, weil sie auf zahlreiche Fragen Antwort gaben, die die kanonischen Bücher offen ließen. Sie drangen durch mündliche Überlieferung auch in die Massen des Volkes, und vieles, was die alte Kirche verdammt hatte, wurde in späteren Jahrhunderten zum Dogma für die Gläubigen in Rußland und ist es heute noch. Die apokryphen Geschichten, die aus Byzanz und Bulgarien zu den Russen kamen und im Laufe der Zeit ein immer russischeres Aussehen gewannen, sind die gleichen, die wir bei allen Völkern finden: von Adam und Eva, von Salomo und der Königin von Saba, von der Kindheit des Heilandes usw. Eine der berühmtesten, in Rußland verbreitetsten Legenden ist die Geschichte von der „Wanderung der Gottesmutter durch die Höllenqualen". Maria läßt sich von dem Erzengel Michael durch die Hölle führen. Die Marter der Verdammten wird sehr eingehend und mit großem Realismus geschildert. Dante scheint uns zahm und maßvoll, wenn wir hier von einem Baum mit eisernen Zweigen lesen:

An den obersten Zweigen waren kleine eiserne Haken, daran hingen der Männer und Weiber viele an ihren Zungen. Weinte und klagte die dreimal Heilige und sprach: „Wer sind diese, was ist ihre Missetat?" Antwortete der Erzengel: „Sind Verleumder und Kupplerinnen; sie haben den Bruder mit dem Bruder entzweit und den Mann mit seinem Weibe, dafür werden sie also gefoltert."

Der Anblick all der Qualen erschüttert die Gottesmutter so, daß sie nichts mehr wünscht, als mit den Verdammten zu leiden. Ergreifend ist ihre Rede vor Gottes Thron:

„Wo ist der Erzengel Gabriel, der mir vor Zeiten verkündet hatte ‚Freue dich.' Er, der vor allen den Vater vernommen hatte und der sich heute der Sünder nicht erbarmen will? Wo sind die Diener des himmlischen Thrones? Wo ist Johannes Theologus? Warum erscheint er nicht mit uns zum Gebet des Herrn für das sündige Christenvolk? Sehet ihr mich denn nicht klagen um die armen Sünder? Kommt, alle Engel und Bewohner des Himmels; kommet, alle Gerechten, die der Herr begnadigt hat — auch ihr könnt beten für die Gemarterten! Komme auch du, Michael, du der Unfleischlichen Erster, du Nächster an Gottes Thron. Gebiete es allen und laß uns niedersinken vor dem Vater und nicht weichen, bis uns Gott erhört und Erbarmen hat mit den Sündern!"

(Übers. von Lia Calmann.)

Gerührt durch das Flehen seiner Mutter, gewährt der Heiland den Sündern einen Ruhetag im Jahre, vom Gründonnerstag bis zum Karfreitag.

Auch die spätgriechische weltliche Erzählungsliteratur kam schon in dieser frühen Zeit nach Rußland. Die Geschichte Alexanders des Großen fand hier zahlreiche Leser. Stärker noch wirkte das byzantinische Epos von dem Helden Digenis Akritas, der das oströmische Reich gegen die Sarazenen verteidigte. Diese Dichtung war lange Zeit überhaupt nur in der russischen Umarbeitung bekannt, die aus dem Digenis (d. h. „Mischling"; er ist der Sohn eines Sarazenen und einer Griechin) einen „Dewgenij" macht, aus dem arabischen Emir einen König Amir, alle geschichtlichen und örtlichen Züge verwischt, dafür das religiöse Moment schärfer betont.

Wie wenig diese ganze erbauliche, belehrende und unterhaltende Literatur das wirkliche Leben des russischen Volkes im 11. und 12. Jahrhundert spiegelt, wird uns klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß diese zwei Jahrhunderte eine Zeit ununterbrochener Kämpfe der russischen Fürsten gegen die von Osten eindringenden Steppenvölker (erst Chasaren und Petschenegen, dann Polowzen) und innerer Zwistigkeiten waren. Die innern Fehden, die den Kijewer Staat schließlich zugrunde richteten, waren durch das eigentümliche Erbrecht des Herrscherhauses bedingt. Das Reich galt als Gemeinbesitz des ganzen Hauses. Der Älteste des Geschlechtes saß als Großfürst in Kijew und „vertrat Vaterstelle" an den übrigen Fürsten, die je nach Alter und Rang über größere oder kleinere, reichere oder ärmere Länder gesetzt waren. Starb einer von ihnen, so kam sein Land an den Nächstältesten, der das seinige wiederum dem ihm auf der Alters- und Rangliste zunächst folgenden überlassen mußte. So bedeutete jeder Todesfall eine völlige Neuordnung der Besitzverhältnisse. Die Folge waren unaufhörliche Rangstreitigkeiten, die, mit bewaffneter Hand ausgefochten, für das Land besonders verhängnisvoll wurden, als die in ihren Rechten geschmälerten Fürsten sich immer häufiger fremder Hilfsvölker, Polowzen im Osten, Litauer und Polen im Westen, bedienten, um ihre Vettern aus dem Felde zu schlagen. Das Bewußtsein der nationalen und staatlichen Einheit wurde dadurch stark erschüttert und drohte zuletzt ganz zu schwinden. So mußte der Kijewer Staat unter dem Ansturm der Mongolen endlich zusammenbrechen, nachdem durch die Verlegung des Großfürstensitzes nach Susdal, in das neu gewonnene und auf neuer Grundlage regierte nordöstliche Kolonialgebiet, bereits eine Verschiebung der Machtverhältnisse zutage getreten war, die Kijew seiner einstigen Bedeutung fast ganz beraubte.

Es versteht sich von selbst, daß uns vor allem jene altrussischen Literaturdenkmäler fesseln müssen, in denen wir einen Widerhall dieser Kämpfe vernehmen, die das nationale Leben der Zeit spiegeln. Dazu gehören vor allem die Chroniken. Solche wurden anscheinend schon sehr früh in verschiedenen Klöstern, vor allem in Kijew und Nowgorod, geführt. Die Vorbilder fand man wiederum in Byzanz. Auf der Grundlage einer wohl schon Ende des 11. Jahrhunderts in Kijew vorgenommenen Zusammenziehung und Überarbeitung verschiedener örtlicher Chroniken entstand um 1115 die erste planmäßige Gesamtdarstellung der Schicksale der russischen Stämme, die „Geschichte vergangener Jahre, woher das Russische Land gekommen ist, wer in Kijew zuerst regierte und was aus dem Russischen Lande weiter wurde", gewöhnlich die Chronik des Nestor genannt, weil man sie früher dem Mönch des Kijewer Höhlenklosters Nestor (1054–1114) zuschrieb. Sie findet sich als einleitender Teil mehrerer örtlicher Chroniken aus späterer Zeit. Die älteste erhaltene Handschrift rührt von dem Mönch Lawrentij (Laurentius) in Susdal her und stammt aus dem Jahre 1377. Der Chronist beginnt seinen Bericht mit der Sintflut, um die Slawen als Abkömmlinge Japhets erweisen zu können; er gibt genaue Angaben über die Verteilung der slawischen Stämme in der osteuropäischen Ebene, schildert ihre heidnischen Sitten und Gebräuche. Er erzählt auch von dem Apostel Andreas, der als erster in das Land der Slawen kam, das Evangelium zu predigen, auf den Höhen am Dneprufer, wo später die Stadt Kijew erbaut werden sollte, das Kreuz errichtete und die Weissagung aussprach, daß von diesen Hügeln aus das Licht des wahren Glaubens einst über das ganze Land leuchten werde. Demselben Apostel legt er aber auch eine Schilderung des russischen Dampfbades in den Mund: der heilige Mann kann sich nicht genug wundern über diese seltsamen Menschen,

die sich nackt dem heißen Dampf aussetzen, sich mit Birkenzweigen schlagen, endlich halbtot von der Badebank hinuntersteigen und sich mit kaltem Wasser begießen, das sie wieder belebt: „So treiben sie es jeden Tag, von keinem gezwungen, und diese Marter nennen sie Bad."

Als Quelle für die Geschichten von der Berufung der Waräger, der Eroberung Kijews durch Oleg, der Rache Olgas an den Mördern ihres Gatten Igor, dienten dem Chronisten wohl mündliche Sagen und Heldenlieder. Seine Darstellung wird hier bei aller Knappheit so lebhaft und anschaulich, daß man sich unwillkürlich an die nordischen Sagas erinnert fühlt, mit denen sich manche der vom Chronisten erzählten Geschichten auch stofflich nahe berühren. So der Bericht über die Rache Olgas oder die Erzählung vom Tode Olegs, die Puschkin später in einer Meisterballade behandelt hat: dem Fürsten wird prophezeit, er werde durch sein Roß sterben; er trennt sich daraufhin von dem Tier. Als er nach Jahren erfährt, daß es gestorben ist, spottet er über den lügnerischen Wahrsager und läßt sich die Gebeine des Pferdes zeigen. Er tritt auf den Schädel des Pferdes und schreckt dadurch eine in der Höhlung verborgene Giftschlange auf, die ihn in den Fuß sticht. In Skandinavien wird die gleiche Geschichte von dem Örvarr-Odd erzählt.



Abb. 8. Großfürst Wladimir Monomach.
Aus den „Historien von Fürsten und Zaren des russischen Landes"
(Handschrift des 16. Jahrhunderts).

Als frommer Mönch ist der Chronist selbstverständlich darauf bedacht, die Bedeutung des Christentums für das russische Volk hervorzuheben. Ausführlich wird berichtet, wie der byzantinische Prediger den Fürsten Wladimir durch die Darstellung des Jüngsten Gerichts zu erschüttern wußte, wie der Fürst, ehe er sich endgültig für das griechische Christentum entschloß, Gesandte zu verschiedenen Völkern schickte, damit sie sähen, wie man hier und dort den Göttern dient, und wie die begeisterten Schilderungen der aus Byzanz heimgekehrten Boten ihn zur Überzeugung brachten, daß das Christentum der einzig wahre Glaube sei. Einen besondern Reiz gewinnt die Darstellung des Chronisten durch die vielen volkstümlich-epischen, sprichwörtlichen Redewendungen. Als Wladimir hört, daß die Mohammedaner keinen Wein trinken dürfen, erklärt er ihren Glauben für unannehmbar, denn „das russische Volk hat seine Freude am Trinken".

Ihren Beschluß, den Igor zu töten, fassen die Drewlianen, nachdem er zum zweitenmal Tribut von ihnen gefordert hat, in die Worte: „Wenn der Wolf einmal den Weg zum Schafstall gefunden hat, holt er nach und nach die ganze Herde." Ein Friedensunterhändler erhält den Bescheid: „Es kann ebensowenig Friede zwischen uns sein, als ein Stein auf dem Wasser schwimmen, eine Hopfenranke untersinken kann."

In der Laurentiushandschrift der altrussischen Chronik ist unter der Jahreszahl 6604[1] ein selbständiges Literaturdenkmal eingeschoben, die „Ermahnung" des Fürsten Wladimir Monomach (1053–1125; Abb. 8) an seine Söhne. Wladimir Monomach, der Urenkel Wladimirs des Heiligen, Schwager des deutschen Kaisers Heinrich IV. und Schwiegersohn des letzten angelsächsischen Königs Harold, ist wohl der bedeutendste altrussische Fürst der vortatarischen Zeit, der letzte, der seine ganze Kraft daransetzte, den Zerfall des Reiches aufzuhalten. Er wußte sein Land erfolgreich gegen den äußern Feind zu verteidigen, und seine Verwaltungsmaßnahmen im Innern überraschen durch ihre gesunde soziale Richtung. Kein Wunder, daß er beim Volk ungemein beliebt war. Der Wladimir der Bylinen, „die lichte Sonne", hat manchen Zug, der nicht auf den heiligen Wladimir, sondern auf seinen Urenkel, den Monomach, hinweist.

Wladimirs „Ermahnung" ist wohl das persönlichste Literaturdenkmal Altrußlands, mag es in der Form auch von byzantinischen Vorlagen abhängig sein. Sehr bezeichnend ist schon die Einleitung: der Fürst befindet sich auf der Heimreise von einer Besprechung mit den andern Fürsten, zwischen denen er mit Mühe und Not Frieden gestiftet hat. Da kommen ihm Boten von seinen Vettern nachgesprengt, die ihm vorschlagen, die Fürsten von Smolensk aus ihrem Lande zu vertreiben und sich ihren Besitz anzueignen. Er weist sie zurück und, allein geblieben, schlägt er tief betrübt den Psalter auf und liest den Vers: „Warum betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott! denn ich werde ihm noch danken, daß er mir hilft nach seinem Angesicht!" (Ps. 42, 6). Und nun kommt ihm der Gedanke, niederzuschreiben, was sein Herz bewegt.

„Ermahnungen" von Eltern an ihre Kinder finden sich in der byzantinischen Literatur sehr zahlreich. Die Ermahnung eines Xenophon an seine Söhne findet sich auch in dem zweiten Isbornik des Swiatoslaw (vgl. S. 46) und unzweifelhaft hat Wladimir Monomach dieses Werk und noch manches ähnliche benutzt. Die allgemeinen christlichen Lehren, die er seinen Söhnen gibt, bieten denn auch nichts Neues und Eigenartiges; eine persönliche Note erhält die „Ermahnung" erst, als Wladimir von den Pflichten des Herrschers zu reden beginnt. Ganz im Geiste der Politik, die er sein Leben lang vertrat, sagt er immer wieder: „Seid einig, seid friedfertig, seid gnädig", vor allem aber: „seid tätig, verlaßt euch nie auf andere, legt überall selbst Hand an."

Wie weit entfernt das alte vortatarische Rußland noch von der Abgeschlossenheit und Fremdenfeindschaft des spätern war, zeigt die Mahnung Wladimirs, die Ausländer, die ins Land kommen, freundlich aufzunehmen und zu verpflegen, gleichviel ob es einfache oder vornehme Leute seien, „denn wenn sie weiterziehen, tragen sie den Ruf des Menschen in alle Länder und machen ihn entweder gut oder schlecht." Als Beispiel stellt er seinen Vater

[1] Die von den Russen übernommene byzantinische Zeitrechnung begann mit der Erschaffung der Welt. Als das Geburtsjahr Christi galt das Jahr 5508. Das Jahr 6604 entspricht also dem Jahr 1096 unserer Zeitrechnung.

Wsewolod hin, der, ohne seine Heimat zu verlassen, fünf fremde Sprachen erlernt hatte und dafür in allen andern Ländern hoch gepriesen wurde.

Im zweiten Teil seiner Schrift berichtet der Fürst von seinen eigenen Taten und Mühen im Kriege, auf der Reise und auf der Jagd.

„Was mein Knecht hätte tun können, tat ich selbst, im Kriege und auf der Jagd, bei Nacht und bei Tag, in Hitze und Winterfrost, und gönnte mir keine Ruhe ... Jede Verfügung, auch in meinem Hause, traf ich selbst. Unter den Jägern hielt ich die Jagdordnung selbst ein wie unter den Stallknechten und über die Falken wie über die Habichte ..."

Von seinen Jagdabenteuern berichtet er:

„Ein Ur schleuderte mich zweimal mit meinem Pferde auf den Hörnern in die Höhe, ein Hirsch verwundete mich, von zwei Elchen trat mich der eine unter die Füße, der andere stieß mich mit seinem Geweih, ein Eber riß mir das Schwert von der Seite, ein Bär zerbiß mir am Knie die Beinschiene, ein Wolf sprang mir an die Hüfte und riß das Pferd mit mir um, aber Gott bewahrte mich unversehrt."

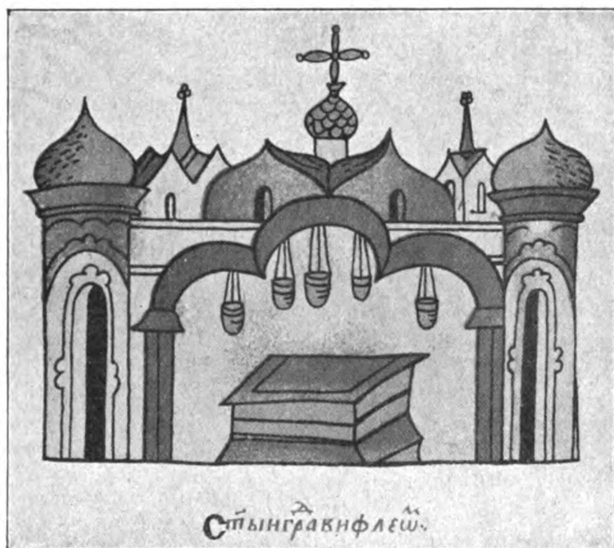


Abb. 9. Bethlehem.
Aus der Handschrift der „Pilgerfahrt des Abtes Daniel" im Moskauer Nikolaus-Kloster.

Er rühmt sich seiner Taten nicht, sondern gibt Gott allein die Ehre:

„Ich prahle nicht mit meiner Tapferkeit, sondern preise Gott und rühme seine Ehre, daß er mich sündigen und elenden Menschen so viele Jahre vor dem Tode bewahrt hat und daß er mich Wurm als tätigen, zu jedem menschlichen Werk brauchbaren Mann geschaffen hat."

Wieder auf das Gebiet der geistlichen Literatur führt uns die Schilderung des Abtes Daniel von seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem (Abb. 9), die zu den verbreitetsten Schriftdenkmälern Altrußlands gehört. Das Werk ist in mehr als 70 Handschriften erhalten, von denen die ältesten aus dem 15. Jahrhundert stammen; dabei fällt die Reise des Abtes in das erste oder zweite Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts, als das heilige Land im Besitz der Kreuzfahrer war und des Gottfried von Bouillon Bruder Balduin König von Jerusalem hieß. Von der Person des Abtes Daniel wissen wir nichts Näheres, nicht einmal, welchem Kloster er vorstand; einige Andeutungen in seiner Reisebeschreibung scheinen zur Annahme zu berechtigen, daß er im Nordwesten des Fürstentums Tschernigow zu Hause war. Die besondere Freundlichkeit und Zuvorkommenheit, mit der König Balduin ihn behandelte, spricht wohl auch dafür, daß er ein vornehmer und gebildeter Mann war. In seiner Reisebeschreibung gibt er sich als der typische fromme Pilger des Mittelalters. Ihn interessieren nur die heiligen Stätten als solche; weder über seine Meerfahrt, noch über die Natur Palästinas, noch über die durch die Kreuzfahrer geschaffenen politischen Verhältnisse weiß er viel zu sagen. Alle heiligen Stätten

beschreibt er mit peinlicher Genauigkeit. Er gibt die Entfernungen zwischen den einzelnen Orten an, zählt die Türen und Säulen der Grabeskirche, watet durch den Jordan, schmeckt das Wasser des heiligen Stroms, schildert die Höhle, in der Petrus über seine Verleugnung des Heilandes bitterlich weinte, und vergißt nicht mitzuteilen, daß 32 Stufen hinabführen. Er hat auch die Eiche gesehen, unter der Abraham die drei Erzengel bewirtete, die Stelle, wo David den Goliath schlug, die Wiese, auf der Jesus die Fünftausend speiste usw. usw.

Für den modernen Leser, der weder Theologe noch Palästinaforscher ist, erscheint Daniel am reizvollsten, wenn er nicht beschreibt, sondern erzählt, schlicht und anspruchslos, und doch anschaulich und mit großer Wärme. So in dem Kapitel über die Ostermesse, bei der die auf den Sarkophag Christi gestellten Lampen sich von selbst entzünden:

„Am Sonnabend in der sechsten Stunde versammeln sich alle Leute vor der Auferstehungskirche, eine unzählige Menge Volkes, Pilger aus allen Ländern und Eingeborene. Aus Babylonien und aus Ägypten, von allen Enden der Erde kommen an dem Tage unsagbar viele zusammen, und der ganze Raum vor der Kirche und der Kreuzigungsstätte ist mit Menschen angefüllt, und es ist ein großes Gedränge. Viele ersticken fast unter den unzähligen Leuten, und alle stehen da mit nicht angezündeten Kerzen und warten, daß die Kirchentür geöffnet werde. Im Innern der Kirche sind dann nur die Geistlichen und die Priester, und alles Volk wartet, bis der König mit seinem Gefolge kommt. Dann wird die Tür geöffnet, und alle Leute drängen sich in die Kirche hinein und füllen sie ganz an, und auch alle Galerien sind voll ... Und alle Leute in der Kirche und draußen sagen nichts anderes als ‚Herr, erbarme dich!' unermüdlich und mit großem Geschrei, so daß ringsum alles dröhnt und braust. Und es werden Ströme von Tränen vergossen von den Gläubigen; denn hätte einer auch ein versteinertes Herz, so müßten ihm doch die Tränen kommen, besinnt sich doch dann jeder Mensch auf sich selbst und gedenkt seiner Sünden, und jedermann sagt zu sich: ‚Wie, wenn um meiner Sünden willen das heilige Feuer sich nicht herabsenken sollte?' Und so stehen alle Gläubigen in Tränen und betrübten Herzens da, und auch der König Balduin steht da in Angst und großer Demut ..."

Mit Stolz berichtet er weiter, daß, als das Wunder geschah, die drei Lampen der griechisch-orthodoxen Christen, darunter auch seine, von der heiligen Flamme unmittelbar entzündet wurden, während die „fränkischen" Lampen das Feuer erst von den griechischen erhalten mußten. Der konfessionelle Gegensatz macht sich also schon deutlich fühlbar, aber viel stärker ist Daniels nationaler Stolz. An allen heiligen Stätten gedenkt er der „russischen Fürsten und Fürstinnen und ihrer Kinder, der Bischöfe, Äbte, Edelleute, seiner Beichtkinder und aller Christenleute". Im griechischen Kloster in Jerusalem hinterläßt er ein Verzeichnis aller russischen Fürsten, deren Namen ihm im Gedächtnis geblieben sind, damit ihrer im Kirchengebet nach der Messe gedacht werde, und als er zu Ostern an dem Gottesdienst teilnehmen will, bittet er den König Balduin darum mit folgenden Worten: „Mein König und Herr, ich bitte dich um Gottes und um der russischen Fürsten willen, gestatte, daß auch ich meine Lampe auf das Heilige Grab setze im Namen des ganzen russischen Landes!" Wie der Verfasser der Nestor-Chronik, wie Wladimir Monomach, wie der Dichter der „Heerfahrt Igors" empfindet auch er das russische Land und Volk als Einheit.

Wohl in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts fällt ein sehr eigentümliches Literaturdenkmal, die „Klage des Daniel". Der sonst ganz unbekannte Verfasser wendet sich an einen russischen Fürsten (anscheinend Jaroslaw von Nowgorod), schildert ihm seine traurige Lage, seine Armut und Not, den Spott und die Verachtung, denen er ausgesetzt ist, bittet den Fürsten, seine Gnade auch über ihn leuchten zu lassen, und sucht ihm klarzumachen, wie nützlich er, Daniel, dem Fürsten durch seine Weisheit und reiche Erfahrung sein könnte.

Daran knüpfen sich allgemeine Betrachtungen über das Leben und die menschlichen Beziehungen, aus allen möglichen Quellen zusammengeholt; neben allerlei Bücherweisheit stößt man auch auf ganz volkstümliche Sprichwörter und Redewendungen, und manches scheint unmittelbar dem witzigen Kopfe des Schreibers entsprungen zu sein. Daß er kein Geistlicher ist, zeigen manche scharfe Äußerungen, vor allem seine mehrmals ausgesprochene Abneigung, sich aus den Nöten dieser Welt ins Kloster zu flüchten. Am heftigsten zieht er gegen den Adel, die Bojaren, zu Felde; nächstdem haben es ihm die bösen Frauen angetan.

Ob Daniel ein fürstlicher Gefolgsmann war, der in Ungnade gefallen war und den Fürsten wieder für sich gewinnen wollte, oder, wie neuere Forscher annehmen, ein armer Schlucker, der dem Fürsten durch seine Schrift zeigen wollte, wie klug und gebildet er sei, um ihn dadurch zu veranlassen, daß er ihn in seine Dienste nehme, darüber läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Die Schrift fand sehr viele Leser und liegt infolgedessen in mehreren Fassungen vor. Es war ja nicht schwer, an jede Betrachtung des Daniel über dieses oder jenes Thema noch ein halbes Dutzend Sprüche anzuhängen.

Es bleibt uns nun noch übrig, die einzige erhaltene russische Dichtung aus der vortatarischen Zeit zu betrachten, die „Mär von Igors Heerfahrt". Sie muß um 1200 entstanden sein, denn sie ist unzweifelhaft von einem Zeitgenossen der geschilderten Ereignisse verfaßt, und diese fallen in die 80er Jahre des 12. Jahrhunderts.

Die Dichtung wurde 1795 von dem Grafen Musin-Puschkin (1744–1817), dem Präsidenten der Petersburger Kunstakademie, in einer Sammelhandschrift aus einem Jaroslawler Kloster entdeckt. 1800 erschien das Werk gedruckt, und diese Erstausgabe sowie eine für die Kaiserin Katharina II. angefertigte, erst in den 60er Jahren im Petersburger Reichsarchiv aufgefundene Abschrift sind die einzigen Grundlagen der gesamten wissenschaftlichen Forschung geblieben, denn die Handschrift selbst ging 1812 beim Brande Moskaus zugrunde.

Dieser Umstand weckte natürlich den Verdacht, daß die Igor-Dichtung, ähnlich wie die Lieder des Ossian oder die tschechische „Königinhofer Handschrift", eine Fälschung sein könnte. Der Verdacht hat sich aber als unhaltbar erwiesen. Um 1800 besaß niemand in Rußland eine so genaue Kenntnis der altrussischen Sprache und der altrussischen Geschichte, um eine derartige Fälschung zustande zu bringen. Auch der Versuch, die Fälschung in das 16. oder 17. Jahrhundert zurück zu verlegen, kann als erledigt gelten. Wir haben es unzweifelhaft mit einer echten Dichtung aus dem 12.–13. Jahrhundert zu tun, die aber in stark entstellter Form auf uns gekommen ist. Musin-Puschkin glaubte die Handschrift in das 14. Jahrhundert verlegen zu können, sie dürfte aber aus dem 16. stammen, wie die Mehrzahl der neuern Forscher annimmt. Somit hatten schon die ersten Herausgeber einen wenig zuverlässigen Text vor sich, den sie bei ihren mangelhaften philologischen und paläographischen Kenntnissen durch Lesefehler und falsche Konjekturen noch mehr entstellten.

Den Inhalt der Igordichtung bildet eine Episode aus den Kämpfen der russischen Fürsten mit den Polowzen. 1183 unternahm der Großfürst Swiatoslaw im Verein mit zahlreichen andern Fürsten einen Feldzug gegen die Polowzen, schlug sie und nahm den Khan Kobiak gefangen. Swiatoslaws Vettern, die Brüder Igor von Nowgorod-Sewersk[1] und Wsewolod

[1] Nicht zu verwechseln mit Groß-Nowgorod im Norden. Igors Residenz lag an der Desna im heutigen Gouvernement Tschernigow.

von Trubtschewsk, hatten an diesem Feldzug nicht teilgenommen; sie beneideten den Großfürsten um seinen Erfolg und wollten auf eigene Faust einen ebenso großen Sieg erringen. So zogen die Brüder im Frühling 1185 gegen die Mongolen. Igors Sohn Wladimir und sein Neffe Swiatoslaw von Rylsk zogen mit. Eine Sonnenfinsternis, die als böses Zeichen gedeutet wurde, schreckte die Fürsten nicht ab; der erste Zusammenstoß mit dem Feinde brachte den Russen einen glänzenden Sieg. Dann aber sammelten sich die geschlagenen Polowzen unter Führung ihrer Khane Gsak und Kontschak von neuem, und Igors Heer erlag nach zweitägigem hartem Kampf der Übermacht. Igor und die übrigen Fürsten wurden gefangengenommen. Der Großfürst Swiatoslaw wollte nun seinen Vettern zu Hilfe kommen, fand aber keine Unterstützung bei den andern Fürsten, und das gab den Polowzen Mut, in russisches Gebiet einzudringen und mehrere Städte zu plündern. Inzwischen gelang es Igor, mit Hilfe eines Polowzen, Owlur oder Lawor, aus der Gefangenschaft zu entfliehen. Sein Bruder Wsewolod und sein Sohn Wladimir kehrten erst nach zwei Jahren in die Heimat zurück. Wladimir brachte sich die Tochter des Khans Kontschak als Gattin mit, die ihm zuliebe zum Christentum übertrat.

Diese Ereignisse werden nicht in Form einer fortlaufenden Erzählung geschildert, sondern in einer Reihe von Einzelbildern, die mehrfach durch lyrische Einlagen unterbrochen werden. Der Verfasser beginnt mit der Erklärung, er werde nur reine Wahrheit berichten und sich nicht, wie der Sänger der Vorzeit Bojan, von seiner kühnen Phantasie fortreißen lassen. Dann schildert er den Auszug des Heeres und die Sonnenfinsternis:

„Die heiße Sehnsucht, den Don zu sehen,
Hieß den Helden das Zeichen des Himmels verachten.
‚Ich will‘, so rief er, ‚mit euch, meine Russen,
In der Polowzen Land die Lanzen brechen,
Aus dem schäumenden Don mit dem Helme schöpfen
Oder mein Leben im Kampfe lassen!‘“

Die ganze Natur nimmt an dem Kampfe teil:

„Es schleichen die Wölfe durch Wald und Schlucht,
Den Sturmwind weckend mit wimmerndem Heulen;
Es rufen die Adler das Raubzeug zur Atzung
Von blutigem Fleisch, es bellen die Füchse
Auf die roten Schilde der russischen Recken ...
Tiefe Finsternis liegt auf den Feldern,
Die Nachtigall schläft, ihr Schlag ist verstummt,
Doch die Krähen sind wach und kreischen und wimmern ...“

Die heranrückenden Polowzen werden mit schwarzen Wolken verglichen, aus denen blaue Blitze (die Speerspitzen) zucken; vier Sonnen (die vier russischen Fürsten) sollen von diesen Wolken verdunkelt werden. Kühn und anschaulich wird die Schlacht mit einem Hochzeitsmahl verglichen:

„Verbraucht war der Vorrat des feurigen Blutweins,
Die tapfern Russen hoben die Tafel:
Sie hatten bewirtet die Hochzeitsgäste
Und waren selber zu Boden gesunken
Für die russische Heimat. In tiefem Harme
Beugt der Baum seine Zweige zu Boden
Und die Gräser senken die grünen Häupter.“

Der zweite Abschnitt der Dichtung führt uns nach Kijew, in den Palast des Großfürsten Swiatoslaw. Auf bittere Klagen über den Leichtsinn der jungen Fürsten folgt ein Aufruf an die andern russischen Fürsten, den Geschlagenen zu helfen. Die einzelnen Fürsten werden bei Namen genannt und so eingehend und treffend gekennzeichnet, wie das eben nur ein Zeitgenosse kann, der genau Bescheid weiß. Als lyrische Einlage kommt dann die vielleicht schönste Stelle der Dichtung: die Klage der Jaroslawna, der Gemahlin Igors, um den verlorenen Gatten. Von der Stadtmauer im Morgengrauen läßt sie ihre Stimme ertönen. Sie klagt den Wind an, der die feindlichen Geschosse gegen Igors Scharen geweht hat, bittet den Dneprstrom, ihren Gatten auf seinen Wellen heimzutragen, und schließt mit einem Anruf an die Sonne:

„Du helle, dreimal helle Sonne!
Allen scheinst du so warm und schön!
Warum hast du, o Herrin, so heiße Strahlen
Auf meines Gatten Mannen gegossen,
In der weiten, wasserberaubten Wüste
Die Bogen mit brennendem Durste gebunden
Und mit Schmerzen die Köcher der Krieger geschlossen?"

Unmittelbar daran, gleichsam als Gegenstück, schließt sich die Schilderung der Flucht Igors. Wie früher an der Schlacht, so nimmt auch an der Flucht die ganze Natur teil, aber nun sehen wir lauter freundliche Zeichen: nicht Raben krächzen, sondern Spechte hämmern und Nachtigallen singen, die Sonne geht freundlich lächelnd auf, der Fluß Donetz grüßt den heimkehrenden Helden und nimmt dessen Dank entgegen.

Die literarhistorische Forschung über die Igordichtung ist oft auf seltsame Abwege geraten, nicht anders als die Homer- und Nibelungenforschung. Daß die „Heerfahrt Igors" eine reine Volksdichtung, eine „Byline" ist, die gesungen und erst nach jahrzehnte-, wo nicht gar jahrhundertelanger mündlicher Überlieferung zufällig aufgezeichnet wurde, glaubt heute kein Mensch mehr. Die „Heerfahrt Igors" ist, wie das Nibelungenlied, eine Kunstdichtung, die sich aber vielfach mit den Bylinen berührt, zahlreiche Stileigentümlichkeiten mit ihnen gemeinsam hat und so als Beweis dafür dienen kann, daß auch an den russischen Fürstenhöfen, wie an den westeuropäischen, Heldenlieder gesungen wurden. Wenn wir uns der nordgermanischen Herkunft der russischen Fürsten erinnern, wird es uns auch nicht wundern, Berührungspunkte der Igordichtung mit der Skaldenpoesie zu finden; die wenigen hier mitgeteilten Übersetzungsproben zeigen, wie gut sich die Form der altnordischen Dichtung dem Geist und Inhalt der Igormär anpaßt.

Es lassen sich aber auch rein literarische Einflüsse auf den Dichter von „Igors Heerfahrt" feststellen, aus denen wir Schlüsse auf den Grad seiner Bildung ziehen können. Vor allem hat die über Bulgarien früh nach Rußland gelangte spätbyzantinische Epik stark auf ihn eingewirkt; die Geschichte des Digenis war ihm unzweifelhaft bekannt, auch mit des Josephus Geschichte der Zerstörung Jerusalems ist seine Dichtung schon verglichen worden. Anklänge an biblische Stellen lassen sich ebenfalls nachweisen. Das alles spricht dafür, daß wir es mit keinem schlichten Volkssänger zu tun haben, sondern mit einem Manne, der einer höhern Gesellschaftsschicht angehörte. Seine genaue Kenntnis der einzelnen Fürsten und ihrer gegenseitigen Beziehungen zeigt, daß er dem Herrscherhaus nahestand. Überraschend ist die Reife und Weite seiner politischen Weltanschauung. Gleich dem Abt Daniel fühlt er sich durchaus

als Vertreter des „gesamten russischen Landes". Igors Heerfahrt ist ihm ein Kampf für das ganze russische Volk. Das tatlose Verhalten der andern Fürsten brandmarkt er als Pflichtvergessenheit, deren Folgen für die Fürsten selbst verhängnisvoll werden müssen. Zwischen die einzelnen Bilder des Feldzugs schieben sich immer wieder bittere Klagen und Anklagen gegen die Fürsten, die sich gegenseitig befehden und dadurch selbst den Feind ins Land locken. Er ahnt bereits die Katastrophe, die ein Menschenalter nach der Heerfahrt Igors über das russische Volk und Land hereinbrechen sollte.

Die lebhaften Kampfschilderungen zeigen, daß der Dichter das Waffenhandwerk verstand; auch die vielen volkstümlichen Bestandteile seiner Dichtung lassen auf einen Mann schließen, der nicht nur bei Hofe und unter Büchern heimisch war. Darum ist auch nicht anzunehmen, daß er dem geistlichen Stande angehörte, in dem man die eigentlichen Träger und Hüter von Bildung und Schrifttum in jener Zeit zu suchen gewohnt ist. Dagegen spricht nicht nur der ganze Ton und Stil seines Werkes, seine Freude an „küener recken strîten", sondern auch die häufige Erwähnung heidnischer Gottheiten. So werden die Winde „Stribogs Enkel" genannt; von dem zauberkundigen Fürsten Wseslaw heißt es, er hätte in Wolfsgestalt den großen Chors (den Sonnengott) im Laufe überholt; die Menschen nennt der Dichter „das Geschlecht des Dashdbog" (andere Bezeichnung für den Sonnengott). Trotz alledem brauchen wir uns den Igordichter nicht als halben Heiden zu denken; die Götternamen sind kaum mehr als dichterische Formeln wie bei den Skalden auch. Ein geistlicher Dichter hätte aber wohl auch darauf verzichtet.

Über die Form der Igordichtung — Prosa oder Vers? — herrscht noch immer keine volle Klarheit. Wohl spürt man beim Lesen eine gewisse rhythmische Gliederung, doch lassen sich ihre Regeln nicht feststellen. Das mag zum Teil an der schlechten Überlieferung des Textes liegen; es ist aber auch ebensogut möglich, daß der Dichter sein Werk von vornherein in Prosa schrieb, als „saga", nicht als „mâl", und sich nur an einzelnen Stellen unwillkürlich der Verssprache näherte.

2. Unter dem Joch der Tataren und Moskaus.

Am 6. Dezember 1240 eroberten die mongolischen Horden unter Führung des Khan Batu Kijew und brannten die „Mutter des russischen Landes" nieder. Von nun ab waren die russischen Fürsten nur noch Vasallen des Tatarenkhans.

Zwei Jahrhunderte währte die Fremdherrschaft. Aber das Joch der Tataren war doch leichter zu tragen als das ihrer Stammesgenossen, der Türken, deren Gewalt ein Jahrhundert später die Südslawen verfielen, denn die Sieger ließen sich nicht im Lande der Besiegten nieder. Staatsverfassung und Sprache blieben unangetastet. Der Kirche zeigten sie sogar ein sehr großes Entgegenkommen: sie blieb von allen Steuern und Abgaben frei; das änderte sich auch nicht, als die Tataren den Islam annahmen. Es war den Eroberern nur um den Tribut zu tun, den die Unterworfenen zahlen mußten. Der wurde allerdings in sehr großer Höhe und mit grausamer Strenge eingetrieben. Aber schon nach wenigen Jahrzehnten fanden die Tataren es bequemer, die Steuern durch die Russen selbst einziehen zu lassen. Damit wurde

der Großfürst betraut, der durch einen besonderen Brief (Jarlyk) des Khan in seiner Würde bestätigt werden mußte. Steuern eintreiben ist immer ein vorteilhaftes Geschäft. Kein Wunder, daß unter den Teilfürsten die Kämpfe um den Großfürstenthron, der nach wie vor dem Ältesten des Geschlechts zukommen sollte, kein Ende nahmen, daß man sich in Sklavengesinnung vor dem Khan gegenseitig überbot und vor den gemeinsten Verleumdungen der eigenen Verwandten nicht zurückscheute, um in Besitz des ersehnten Jarlyk zu gelangen. Das Verhältnis der Fürsten zum Khan bedingte auch das Verhältnis zwischen den Fürsten und ihren Untertanen. Die „Tatarisierung der Gesinnung" war vielleicht die schlimmste, die verhängnisvollste Folge der Fremdherrschaft.

Nach dem Fall Kijews hatten die „Fürstenschübe" aufgehört. Denn die Fürsten, die in dem einstigen Kolonialgebiet zwischen Oka und Wolga saßen, betrachteten das Land als ihren persönlichen Besitz; der Vater verteilte es nach seinem Ermessen unter seine Söhne. Das führte natürlich zu einer immer größern Zersplitterung des Reiches in Kleinherrschaften, die sehr bald den stärkern Nachbarn zur Beute fallen mußten. Dabei wuchs einer dieser Teilstaaten dank seiner günstigen geographischen Lage und der skrupellosen Politik seiner Herrscher zu immer größerer Macht empor und wurde zum „Sammler des russischen Landes": Moskau. Durch Ränke aller Art gelang es dem Moskauer Fürsten Iwan I. (1328—40), mit dem bezeichnenden tatarischen Beinamen „Kalita" (Geldsack), den Khan für sich zu gewinnen und die Großfürstenwürde bei seinem Hause erblich zu machen; sie geht nunmehr vom Vater auf den ältesten Sohn über. Durch Raub und Kauf brachten Iwans Nachfolger allmählich sämtliche Teilfürstentümer in ihren Besitz, und am Ende des 15. Jahrhunderts konnte der Großfürst von Moskau sich mit vollem Recht „Herr von ganz Rußland" nennen.

Inzwischen war aber auch das Tatarenreich durch innere Zwistigkeiten geschwächt worden. 1380 geschah, was man bisher für unmöglich gehalten hatte: auf dem „Schnepfenfelde" (Kulikowo pole) am Don errang der Moskauer Großfürst Dimitrij in offener Feldschlacht einen glänzenden Sieg über die Heere des Tatarenkhans Mamaj. Das bedeutete noch keine Befreiung vom Joch — Dimitrij ging der Früchte seines Sieges sehr bald wieder verlustig —, aber der Beweis war erbracht, daß die Tataren nicht unüberwindlich waren. Die eigentliche „Befreiung" vollzog sich hundert Jahre nach dem Siege auf dem Schnepfenfelde ohne Sang und Klang: der Großfürst Iwan III. verweigerte dem Khan die weitere Zahlung des Tributs, und der Khan war nicht mehr imstande, das, was ihm zukam, mit Gewalt einzutreiben.

Aber das Rußland, das jetzt wieder frei und unabhängig dastand, war in den zweihundert Jahren selbst zu einem halbasiatischen Barbarenreich geworden. Das „Joch" als solches wäre zu tragen gewesen, verhängnisvoll war die völlige Abschnürung von der Kulturwelt. Die russische Kultur war noch zu jung, als daß sie sich nach dem entsetzlichen Zusammenbruch aus eigener Kraft wieder hätte aufrichten können; sie bedurfte der ständigen Nahrungszufuhr von außen. Die aber fehlte, denn mit Byzanz und den Südslawen war die Verbindung unterbrochen; der geistige Verkehr mit dem Westen aber wurde, abgesehen von den räumlichen Schwierigkeiten, durch den immer schärfer hervortretenden konfessionellen Gegensatz gehindert.

Dennoch stand im äußersten Nordwesten des Reiches noch ein kleines „Fenster nach Europa" offen: Nowgorod, die Hansestadt mit ihren Kolonien, die von dem Tatareneinbruch verschont geblieben war und deren Kaufleute eigene Warenlager in Wisby und Lübeck hatten.

Gerade in der Tatarenzeit gelangte Nowgorod zu höchster Blüte. Alles, was sich in diesen zwei Jahrhunderten an westlichen Einflüssen in Rußland bemerkbar macht, ist den Weg über Nowgorod gegangen. Aber von Nowgorod bis Moskau war immer noch eine weite Strecke, und was vom Norden kam, wurde in Moskau stets mit Argwohn betrachtet. Die Stadtrepublik mit ihrer eigentümlichen Verfassung war dem „Herrscher von ganz Rußland", der „sich vom Khan losgesagt hatte, um selbst Khan zu werden", immer ein Dorn im Auge. 1479 bezwang Iwan III. Nowgorod mit Waffengewalt und ließ die große Glocke, deren Klang die Bürger zur Volksversammlung („Wetsche") gerufen hatte, im Triumph nach Moskau schleppen. Seine Priester aber hatten noch jahrzehntelang gegen die Nowgoroder „Ketzereien" zu kämpfen, und zu diesen Ketzereien gehörten nicht nur die rationalistischen Sekten, die im Norden aufgetaucht waren, sondern auch die „fränkische Manier" der Heiligenbildermalerei „nach eigenem Verstande statt nach göttlicher Vorschrift".

Die russische Literatur der Tatarenzeit ist fast ausschließlich Klosterliteratur. Waren doch die Priester fast die einzigen, die die Kunst des Lesens und Schreibens übten, und auch unter ihnen wuchs die Zahl derer, denen selbst diese Kunst zu hoch war. Was aber die Laien anlangt, so besitzen wir viele Urkunden aus dem 15. und 16. Jahrhundert, die von den Fürsten und Bojaren, deren Angelegenheiten in ihnen erörtert werden, nicht unterschrieben sind, weil die Herren nicht lesen und schreiben konnten! Und das im Jahrhundert Martin Luthers und Ulrichs von Hutten, dem es eine Lust zu leben war, weil Wissenschaften und Künste blühten!

Aber auch die geistliche Literatur der Zeit beschränkt sich fast nur auf ein unermüdliches Wiederkäuen des Alten. Vor dem Tatareneinfall bestand ein großer Teil der höhern Geistlichkeit Rußlands aus Griechen und Bulgaren. Sie fanden unter den Russen viele gelehrige und begabte Schüler — Theodosius, Ilarion, Nestor, Kyrill von Turow —, aber eine wirkliche Schule zu schaffen, reichte die Zeit nicht aus. Als die Verbindung mit Byzanz zerrissen, die russische Geistlichkeit auf sich allein angewiesen war, sank ihre Bildung mit großer Geschwindigkeit. Man hatte die ganze byzantinische theologische Literatur in slawischen Übersetzungen zur Hand, aber man konnte sich ohne fremde Hilfe in ihr nicht zurechtfinden. Nun rächte es sich, daß man den ganzen Stoff fertig erhalten hatte und nicht gezwungen gewesen war, ihn sich zu erarbeiten. So trat an Stelle des lebendigen Glaubens starrer Formelkram, ein Kleben am Buchstaben aus Unwissenheit.

Aus der Zeit unmittelbar nach dem Tatareneinfall sind noch einige wertvolle Literaturdenkmäler erhalten. Ein tiefer Schmerz spricht aus den Bußpredigten des Bischofs Serapion von Wladimir (gest. 1275). Die Greuel der Verwüstung, die er erschütternd zu schildern weiß, betrachtet er als Strafgericht Gottes für die Sünden des Volkes. Kulturgeschichtlich wertvoll ist besonders eine Predigt, in der er gegen den heidnischen Aberglauben des Volkes zu Felde zieht. Eigentümlich berührt es, den Prediger des 13. Jahrhunderts gegen Anschauungen kämpfen zu sehen, die heute noch im Volke lebendig sind.

Nur als Bruchstück auf uns gekommen ist eine „Klage über den Untergang des russischen Landes", die sehr bald nach dem Einbruch der Tataren verfaßt sein dürfte. Die eigentliche „Klage" ist verlorengegangen, erhalten ist nur die Einleitung, in der die Herrlichkeit, Größe und Schönheit des russischen Landes, wie es vor dem Zusammenbruch war, geschildert und seinen Fürsten, vor allem dem großen Wladimir Monomach, ein Loblied gesungen wird.

„O licht lichtes, schön schönes russisches Land! Mit viel herrlichen Dingen bist du wundersam geziert: mit vielen Seen, Flüssen und rauschenden Quellen, steilen Bergen und hohen Hügeln, dichten Wäldern, herrlichen Feldern, mancherlei Tieren, zahllosen Vögeln, großen Städten, prächtigen Dörfern, reichen Gärten, Kirchen und Häusern, strengen Fürsten, ehrsamen Bojaren, vielen vornehmen Männern! An allem bist du reich, o russisches Land, Land des wahren Christenglaubens!"

Vom Monomach heißt es, daß die Polowzen ihre Kinder mit seinem Namen schreckten; dann fährt der Dichter fort:

„Auch die Litauer wagten sich aus ihren Sümpfen nicht ans Licht, die Ungarn befestigten ihre steinernen Städte mit eisernen Toren, daß der große Wladimir nicht hineinreite, die Deutschen aber freuten sich, daß sie so weit jenseits des Meeres hausten ..."

Wohl einer etwas späteren Zeit gehören einige legendenartige Erzählungen an, wie die Geschichte von der Fürstin Eupraxia von Riasan, in der das Monna-Vanna-Motiv anklingt, ferner die Geschichte von dem heiligen Merkurius von Smolensk, eine byzantinische Legende, deren Handlung nach Rußland verlegt wurde. In einer späteren, sehr verbreiteten Fassung der Merkurius-Legende findet sich eine eigenartige Klage der Mutter Erde um ihre russischen Söhne:

„O meine Söhne, wie kann ich euch verlassen, ihr meine geliebten Kinder, die ihr den Zorn des Herrn und meines Schöpfers, Jesu Christi, auf euch gelenkt habt! Ich sehe euch losgerissen von meiner Brust und nach Gottes Richterspruch erbarmungslos den Heiden in die Hände gegeben und das Sklavenjoch auf den Schultern tragend! Eine arme Witwe bin ich geworden; wen soll ich zuerst beklagen: den Gatten oder die geliebten Kinder? Meiner Witwenschaft Zeugnis ist die Verwüstung der Klöster, der heiligen Kirchen und der vielen Städte! Ich kann das bittere Leid nicht mehr tragen und rufe zu Gott dem Herrn, meinem Schöpfer: Herr, der du alles geschaffen hast und alles regierst! Sieh hinweg über die Missetaten deines Volkes, erweise dich gnädig und stille deinen gerechten Zorn."

Aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen mehrere halbdichterische Darstellungen der Tatarenschlacht auf dem Schnepfenfeld, ein Beweis, wie stark dieser erste große Sieg über den Erbfeind das Volksempfinden aufgerüttelt und die Phantasie angeregt hatte. Besonders beachtenswert ist die unter dem Namen „Sadonstschina" (Jenseits des Don) bekannte Dichtung eines gewissen Sofronij aus Riasan, weil sie sich sklavisch an die „Mär von Igors Heerfahrt" anschließt und damit Zeugnis für die Echtheit dieser Dichtung ablegt. Auch in den andern Geschichten von der Schlacht am Don finden sich zahlreiche Anklänge an die Igordichtung. Es sind Schöpfungen eines unschöpferischen Zeitalters. Man fühlt die Größe und die Bedeutung des Ereignisses, aber es fehlt die Kraft, es zu gestalten.

Auf die religiöse Literatur des 14. und 15. Jahrhunderts, all die Predigten, Heiligengeschichten usw. soll hier nicht weiter eingegangen werden. Sie bietet nichts Bedeutendes. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird der Verkehr mit den Südslawen wieder etwas lebhafter. Als Vermittler diente vor allem das Athos-Kloster, nach dem die Russen, wie auch nach Konstantinopel, wieder zu pilgern begannen. Wenige Jahre nach dem Siege Dimitrijs über die Tataren erlagen die Südslawen der Übermacht der Türken (Schlacht auf dem Amselfelde, 1389). Der Wiederaufstieg Rußlands fällt zeitlich mit der Unterjochung der Südslawen zusammen, und da auch die Lage in Byzanz von Jahr zu Jahr kritischer wurde, so suchten immer mehr Südslawen ihre Zuflucht in Rußland. Rußland war der einzige Hort des orthodoxen Christentums, Rußland war zugleich auch zum Hüter und Bewahrer des südslawischen Schrifttums geworden. Und so trugen auch diese

südslawischen Flüchtlinge das Ihre bei zur Entstehung der Vorstellung vom „dritten Rom", die im 16. Jahrhundert die Moskauer Herrscher beseelte. Der erneute stärkere Einfluß der Balkanslawen macht sich vor allem auch im Stil der geistlichen Literatur des 15. Jahrhunderts bemerkbar; er wird überladen und pathetisch, ergeht sich in langen Perioden und gesuchten Vergleichen.

An dieser Stelle mag endlich noch ein Werk genannt sein, das zwar erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geschrieben ist, das aber so ganz abseits von der gesamten Literatur dieses Zeitabschnittes steht, daß es schwer fällt, es in irgendeinen Zusammenhang einzureihen. Es ist des Afanasij Nikitin „Fahrt über die drei Meere", die Reiseaufzeichnungen eines russischen Kaufmanns aus Twer, den ein seltsames Schicksal in den Jahren 1466–72 tief nach Indien führte. Wir haben hier die erste russische Schilderung einer Reise, die keinem kirchlich-religiösen Zweck diente. Nikitin wollte Handelsbeziehungen mit persischen Kaufleuten anknüpfen und schloß sich einer Gesandtschaft an, die der Großfürst Iwan III. nach Schemacha abfertigte. Unterwegs wurde er von Tataren überfallen und ausgeraubt, und um nicht mit leeren Händen heimzukehren, reiste er weiter, durchzog ganz Persien und schiffte sich in Benderabbas am Ausgang des Persischen Golfs nach Indien ein. Hier kam er bis nach Bidar im heutigen Haiderabad. Erst nach sechs Jahren fand er den Heimweg nach Rußland, starb aber, ohne seine Vaterstadt Twer zu erreichen, in Smolensk. Seine Reiseschilderung ist kulturgeschichtlich sehr wertvoll, da er ein Menschenalter vor Vasco da Gama nach Indien kam; einen unmittelbaren Vorläufer hatte er nur in dem Italiener di Conti. Den Literarhistoriker aber fesselt mehr als die eigentlichen Berichte aus dem Wunderlande die Persönlichkeit des Erzählers, des praktischen Kaufmanns, der stets darauf achtet, ob die Erzeugnisse des Landes in Rußland abgesetzt werden können, des naivgläubigen Christen, dem es schwer aufs Gewissen fällt, daß er in der Fremde die Vorschriften seiner Kirche nicht einhalten kann.

Seine Freunde in Bidar wollen ihn zum Islam bekehren, er weigert sich; da sagt man ihm, er kenne ja das Christentum gar nicht mehr recht. Und nun lesen wir weiter:

„Da bin ich in schwere Grübelei verfallen und habe mir gesagt: Wehe mir Verfluchten, daß ich vom wahren Wege abgeirrt bin und den Weg nicht kenne, den ich gehen soll. Herr Gott, Allerhalter, Schöpfer Himmels und der Erden, wende dein Angesicht nicht von deinem Knechte, denn die Not ist groß. Herr, siehe auf mich nieder und erbarme dich meiner, denn ich bin dein Geschöpf! Wende mich, Herr, nicht von dem wahren Wege und stelle mich, Herr, auf deinen rechten Weg, denn in meiner Not habe ich keine Tugend geübt. Mein Gott, ich habe meine Tage ganz in Sünden verbracht, mein Gott!"

Und das russische Gebet wird plötzlich durch einen Anruf Gottes in türkischer Sprache unterbrochen:

„Allah, du Schöpfer, höchster Allah, barmherziger Allah, gnädiger Allah, barmherziger Allah, gnädiger Allah! Ehre sei Allah!"

Dann fährt er wieder russisch fort:

„Schon habe ich vier Osterfeste auf muselmanischer Erde zugebracht, aber das Christentum habe ich nicht im Stich gelassen. Gott in der Ferne weiß, was geschehen wird. Herr, mein Gott, auf dich habe ich vertraut, rette mich, Herr mein Gott!"

Mit Recht bezeichnet der deutsche Übersetzer der Reise Nikitins, K. H. Meyer, dieses Gebet als „einzigartig, nicht nur in der altrussischen Literatur". Einzigartig ist diese ganze Reiseschilderung freilich noch in einem andern Sinne. Pypin spricht das treffend aus:

„So hoch wir auch das Werk des Afanasij Nikitin schätzen mögen, seine literaturgeschichtliche Bedeutung bleibt eng und anekdotisch; die Reise war nur das Werk seiner persönlichen Unternehmungslust, und wie er in unserem Schrifttum keine Vorgänger besitzt, so hat er auch keine Spuren hinterlassen. Sein Werk blieb vereinzelt, und das zeigt uns auch die Stellung des alten Rußlands innerhalb der allgemeinen Bildungsgeschichte: die Reisen und Forschungen der Westeuropäer waren ständige und dauernde Eroberungen für die gesamte Wissenschaft, die Seereise des Vasco da Gama war eine geographische Entdeckung, der andere vorhergegangen waren und weitere folgten. Sie schufen die Grundlage der modernen Geographie, ganz abgesehen davon, daß diese Entdeckungen eine wichtige Tatsache auch in der politischen und der Kulturgeschichte des Westens bedeuteten. Die Reise des Afanasij Nikitin blieb ein vereinzelter und unfruchtbarer Fall. Bei uns erfuhr man auch erst nach langer Zeit von der Entdeckung Amerikas und konnte lange die Bedeutung dieser Entdeckung nicht verstehen."

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts waren alle Teilfürstentümer im Moskauer Einheitsstaat aufgegangen, der Freistaat Nowgorod unterworfen, das Abhängigkeitsverhältnis zu den Tataren gelöst. Das Verhältnis des Großfürsten zu Adel und Volk war ein ganz anderes geworden als in der vortatarischen Zeit. Die alte Gemeindeverfassung, das Wetsche, hatte im Nordosten mit seiner aus verschiedenen Gegenden zusammengeströmten Kolonistenbevölkerung nie Bedeutung gehabt. Die ganze Verwaltung hatte von je in den Händen des Fürsten und seiner Beamten gelegen. Aus diesen Beamten hatte sich der niedere Adel gebildet, dessen Dienste von den Fürsten durch Landbesitz belohnt wurden. Nun aber kam durch die Aufhebung der Teilfürstentümer eine hochadelige Oberschicht hinzu, die in dem Fürsten nicht den Herrn, sondern, wie in der Kijewer Zeit, nur den primus inter pares sehen wollte. Das mußte zu Zusammenstößen führen, denn der Moskauer Großfürst fühlte sich durchaus als Autokrat, und nach dem Fall von Konstantinopel erhielt seine Autokratie auch ihre religiöse Weihe. Der Untergang des oströmischen Reiches wurde als göttliches Strafgericht dafür aufgefaßt, daß die Griechen vom reinen Glauben abgefallen waren und sich durch die Florentinische Union (1439) dem Papst unterworfen hatten. Damit war die Aufgabe, den reinen Glauben weiter zu hüten und zu bewahren, Rußland zugefallen — und schon war die Legende eifrig dabei, die moskowitischen Herrscher als die rechtmäßigen Erben der oströmischen Kaiser hinzustellen. Die byzantinische Sage von dem Untergang Babylons und der Entdeckung der Krone Nebukadnezars durch den griechischen Kaiser Leo wird dahin ergänzt, daß der Kaiser die Insignien der Herrschergewalt dem russischen Fürsten Wladimir zusandte. Es wird eine Genealogie aufgestellt, die Rurik zum Nachkommen des Kaisers Augustus macht. Endlich erklärt in einem Schreiben an den Großfürsten Wasilij III., den Vater Iwans des Schrecklichen, der Mönch Filofej, zwei Rom wären gefallen, das dritte aber stehe fest, und ein viertes werde es nicht geben. „Die ökumenische apostolische Kirche des neuen, dritten Rom, des moskowitischen Reiches, leuchtet heller als die Sonne über die ganze Welt."

1472 vermählte sich der Großfürst Iwan III. mit Sophia Paläolog, der Nichte des letzten Griechenkaisers, um sich damit der ganzen Welt als rechtmäßigen Erben der byzantinischen Herrscher vorzustellen. Der byzantinische Doppeladler wurde zum Wappen des russischen Reiches, und im diplomatischen Verkehr mit auswärtigen Staaten nannte Iwan sich „Zar" (Kaiser). Mit dem aufsässigen Hochadel hatten er und seine Nachfolger freilich noch harte Kämpfe zu bestehen, die unter seinem Enkel Iwan IV., dem Schrecklichen

(1533–84), in dem das monarchische Selbstgefühl bereits zum Cäsarenwahnsinn ausgeartet war, zu einem furchtbaren, mit barbarischer Grausamkeit geführten Ausrottungskrieg gegen alle „Verräter“ wurden.

Mit der „griechischen“ Zarin, die in Italien erzogen war, kamen zahlreiche Ausländer nach Moskau. Das „dritte Rom“ sollte auch in seinem äußern Bilde einer wirklichen Weltstadt gleichen; italienische Baumeister (Fioravente u. a.) mußten die Kathedralen und Paläste des Kreml bauen. Die auswärtige Politik des Reiches beginnt sich „westlich zu orientieren“. Iwan IV. sucht mit seinen Eroberungskriegen schon ganz bewußt die Grenzen bis zur Ostsee auszudehnen; den geschulten Heeren der Nachbarn aber sind die russischen nicht mehr gewachsen, sie müssen neu gegliedert und neu bewaffnet werden. So kommen zahlreiche Handwerker, Waffenschmiede, Geschützgießer, Bergleute aus Polen, Deutschland, Italien nach Moskau; den Handwerkern folgen die Kaufleute. Man kann ohne die „Lateiner“ nicht mehr auskommen, doch man betrachtet sie mit Argwohn; man schätzt ihre Arbeit, aber man fürchtet ihren geistigen Einfluß; man hält sie überhaupt nicht für Christen. Man wird aber durch sie der eigenen Zurückgebliebenheit und Unbildung sich bewußt. In Nowgorod tauchten im 15. Jahrhundert allerlei Ketzereien auf, vor allem die rationalistische Sekte der „Judaisierenden“, die selbst am Hofe des Großfürsten und unter der höhern Geistlichkeit Anhänger fanden. Die Rechtgläubigen ließen sich leicht betören, weil sie in ihrem Glauben gar nicht fest waren. Um die Ketzer bekämpfen zu können, veranlaßte der Bischof Gennadij von Nowgorod die erste vollständige Übersetzung der Bibel ins Kirchenslawische, da der größte Teil des Alten Testaments und einzelne Stücke des Neuen bisher noch nicht übersetzt waren. Und es ist für die Kenntnis der Sprache von Byzanz bei seinen Erben bezeichnend, daß diese Bibelübersetzung des Gennadij nach der lateinischen Vulgata angefertigt wurde und daß ein Dominikaner slawischer Abstammung dem Bischof dabei half.

Deutlicher noch tritt im 16. Jahrhundert das Bestreben zutage, nach Erreichung der politischen Einheit und Selbständigkeit auch die Grundlagen des geistigen und religiösen Lebens festzusetzen. Dabei wird freilich oft gerade das Verkehrte als geheiligte Überlieferung beibehalten und das Zurückgreifen auf die echte Überlieferung als Ketzerei in den Bann getan, besonders wenn diese Überlieferung den jeweiligen geistlichen und weltlichen Machthabern nicht paßt. So erklärt sich auch das tragische Schicksal der bedeutendsten literarischen Persönlichkeit Moskaus in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, des Albanesen Maximos, von den Russen „Maxim Grek“ (der Grieche) genannt (1480–1556), der, in Italien humanistisch gebildet, von dem Großfürsten Wasilij III. nach Moskau berufen wurde, mehrere griechische Schriften aus der fürstlichen Bibliothek zu übersetzen und alte Übersetzungen zu prüfen, eine Arbeit, die damals kein Russe zu leisten vermochte. Auch Maxim mußte anfangs mit einem Dolmetscher arbeiten; er übersetzte die griechischen Texte ins Lateinische, und seine Gehilfen übersetzten das Lateinische weiter ins Kirchenslawische. Daß ihnen dabei Fehler unterlaufen mußten, versteht sich von selbst. Wes Geistes Kind sie waren, zeigt der Bericht eines dieser Dolmetscher, wie er von Zittern und Grauen erfaßt worden sei, als Maxim ihm befohlen habe, drei Zeilen in einem liturgischen Buch wegzustreichen; bei der dritten Zeile habe seine Feder nicht weiter gekonnt, da habe Maxim sie ihm aus der Hand genommen und selbst „das große Dogma“ ausgestrichen. Auf Grund solcher Zeugenaussagen wurde Maxim, der im Laufe der Jahre Russisch gelernt und zahlreiche theologische,

polemische und moralische Schriften verfaßt hatte, 1525 vom Kirchenkonzil verurteilt und in ein entlegenes Kloster verbannt. Der eigentliche Grund der Maßregelung waren natürlich nicht die Übersetzungsfehler, sondern sein ganzes Wirken: sein Kampf gegen die herrschende Richtung unter der höhern Geistlichkeit, die sogenannten „Josephiner", die für die Unterwerfung der Kirche unter den Staat, das Recht der Klöster auf Landbesitz und hörige Bauern eintraten und alle „Neuerungen" in Dogma und Ritus verwarfen, und seine Mißbilligung der zweiten Ehe des Großfürsten Wasilij. Seine Bitte, ihn in seine Heimat zurückzulassen, wurde mit der echt moskowitischen Begründung abgewiesen: „Du bist ein kluger Kopf, du weißt, was bei uns gut und was schlecht ist, und wenn du aus Rußland fort bist, wirst du alles erzählen."

Maxims Schriften gegen Aberglauben und Unbildung, sittliche Verwahrlosung der Geistlichkeit, ungerechte Justiz waren von großer Wirkung auf die Zeitgenossen. Zu seinen Schülern und Freunden gehörten die besten Köpfe im damaligen Moskau, wie der Fürst Kurbskij u. a. Er war, wie Pypin sagt, im alten Moskau der erste Vertreter einer höhern kirchlichen Bildung, der einen Begriff von der westeuropäischen Wissenschaft hatte. Freilich hatte er sich nur die philologischen Methoden des Humanismus angeeignet und nicht dessen Weltanschauung. Die stärksten Eindrücke hatte er in Italien von den Bußpredigten Savonarolas gewonnen, und seine Philosophie ist noch ganz scholastisch. Und doch war er für Rußland noch zu früh gekommen. Das zeigt sein Schicksal. Immerhin fiel nicht die ganze Saat, die er ausstreute, auf steinigen Boden. Das große Kirchenkonzil, das der junge Zar Iwan IV. im Jahre 1551 einberief, zeigte sich in vielen seiner Beschlüsse in voller Übereinstimmung mit Maxim, obgleich der größte Teil der Mitglieder zu den Gegnern des Griechen gehörte. Das in hundert Kapitel eingeteilte Protokoll der Versammlung, in der Literatur unter der Bezeichnung „Stoglaw" (von „sto" = hundert und „glawa" = Kapitel) bekannt, ist eine wahre Fundgrube für den Kulturhistoriker. Allerdings gewinnt man aus ihm ein sehr trauriges Gesamtbild. Das Volk steckt noch tief in heidnischer Barbarei, und wie es um die Bildung der Konzilmitglieder selbst bestellt war, zeigt unter anderm das Verbot des Rasierens von Bart und Schnurrbart, das unter Berufung auf die „heiligen Apostel" als Greuel vor dem Herrn bezeichnet wird. Aber das Konzil hat doch die Notwendigkeit einer besseren Bildung des Priesterstandes erkannt und empfiehlt, Geistliche und Diakonen, die gut lesen und schreiben können, anzustellen, daß sie jungen Leuten, die Geistliche werden wollen, Unterricht erteilen. Wo solche Lehrer in genügender Zahl zu finden wären, sagt das Konzil freilich nicht, ebenso wie es weit davon entfernt ist, die Notwendigkeit des Lesen- und Schreibenlernens auch für die Laien zu betonen. Das Konzil vermochte ja nicht einmal alle rituellen Fragen richtig zu entscheiden, die auf der Tagesordnung standen. Die wichtigste Folge des Konzils war schließlich die Gründung der ersten russischen Buchdruckerei in Moskau im Jahre 1553. An eine Textrevision der kanonischen Bücher konnte man noch nicht denken, aber um wenigstens einer weiteren Verderbnis der Texte vorzubeugen, empfahl der Metropolit Makarij dem Zaren, die Bücher durch Druck herstellen zu lassen. Der Gedanke, sich des Buchdrucks auch zu andern Zwecken als kirchlichen zu bedienen, wurde überhaupt nicht ausgesprochen, und bis auf Peter den Großen, das ganze 17. Jahrhundert hindurch, wurden in der einzigen Druckerei Moskaus nur geistliche Bücher hergestellt. Die wenigen Ausnahmen (eine Fibel 1637, eine Instruktion für die Armee 1647, das Gesetzbuch des Zaren Alexej 1649 u. a.) bestätigen nur die Regel.

Das erste Erzeugnis der Moskauer Druckerei war eine Apostelgeschichte, 1564 vollendet, schön und sauber gedruckt, mit dem Evangelisten Lukas als Titelbild, vielen Ornamenten und Initialen, die nach italienischen Mustern geschnitten waren (vgl. die beigeheftete Tafel), ein Werk, das seinen Herstellern, den Druckern Iwan Fedorow und Peter Mstislawetz, alle Ehre macht, für das sie aber teuer genug zu bezahlen hatten: der von den um ihren Verdienst bangenden Schreibern aufgehetzte Pöbel steckte die Druckerei in Brand, Fedorow und sein Genosse mußten in die Ukraine fliehen. Erst die 1589 vom Patriarchen Hiob gegründete Druckerei hatte Bestand. Hier arbeitete ein Schüler Fedorows, Andronik Newesha, der bis zu seinem Tode (1602) vierzehn Bücher fertigstellte.

Konservative Bestrebungen hatten die Gründung der ersten russischen Druckerei veranlaßt: „den ins Wanken geratenen alten Glauben zu festigen", berief Iwan IV. das Konzil. Den Versuch einer Zusammenfassung der wichtigsten Erbauungsliteratur Rußlands — der zugleich den Beweis erbringen soll, daß Moskau mit vollem Recht an die Stelle von Byzanz getreten ist und daß es von Anbeginn dazu berufen war — bedeutet das Riesenwerk des schon einmal genannten Metropoliten Makarij (gest. 1563), die „Tschetji-Minei" („Lese-Menäen"; das erste Wort ist russisch, das zweite griechisch), die Vitae sanctorum, nach „Monaten" und Tagen geordnet und mit allgemeinen Betrachtungen und Ermahnungen durchsetzt. Zu den Heiligen des byzantinischen Kalenders haben sich hier zahlreiche russische gesellt, deren Kanonisierung der Metropolit zum größeren Ruhm der russischen Kirche veranlaßt hatte. Makarij war es auch, der den jungen Großfürsten Iwan IV. überredete, den Zarentitel, dessen sich sein Vater und Großvater nur im auswärtigen Verkehr bedient hatten, anzunehmen und sich vor allem Volke feierlich krönen zu lassen. Das „dritte Rom" sollte als einheitlicher Staat mit einer einheitlichen Kirche erscheinen.

Die religiösen, ethischen und wirtschaftlichen Grundlagen, die das Leben der Bürger dieses Staates beherrschten, lernen wir aus einem der wichtigsten Literaturdenkmäler des 16. Jahrhunderts kennen, dem „Domostroj" (Hauskunde). In 63 Kapiteln werden hier alle Pflichten eines christlichen Hausvaters zusammengefaßt. Wir erfahren nicht nur, wie „ein Christ an die Heilige Dreifaltigkeit und die reine Gottesmutter glauben soll", sondern auch, „wie man jede Art Kleider zuschneidet und die Reste aufbewahrt", „wie man Bier braut und Branntwein brennt", und wieder „wie man seine Kinder in der Furcht Gottes erzieht" und „wie der Mann seine Frau belehren soll, auf daß sie Gott und ihrem Gemahl wohlgefalle".

Die religiösen Ermahnungen des „Domostroj" sind durch denselben Buchstabenglauben gekennzeichnet, der den ganzen Zeitabschnitt beherrscht. Jeden Abend hat der Hausherr die ganze Familie und die Dienstboten in das eigens dazu bestimmte, mit Heiligenbildern geschmückte Zimmer zusammenzurufen und mit ihnen gemeinsam die vorgeschriebenen Gebete zu sprechen und Hymnen zu singen, „deutlich und einstimmig". Nach dem Gebet darf nicht mehr getrunken, nicht gegessen, nicht gesprochen werden; man hat zu Bett zu gehen, nachdem man noch dreimal sich vor Gott zur Erde geneigt hat. Um Mitternacht hat der Christ heimlich aufzustehen und zu Gott fleißig um Vergebung seiner Sünden zu beten ... Wenn man in der Kirche das Kreuz oder ein Heiligenbild küßt, hat man den Atem anzuhalten und darf den Mund nicht zu weit aufreißen. Bei der Kommunion soll man die Hostie nicht kauen und nicht mit den Lippen schmatzen ...



Der Evangelist Lukas.

Titelholzschnitt des ersten in Rußland gedruckten Buches (1564) (Apostelgeschichte).



Erste Textseite des ersten in Rußland gedruckten Buches (1564).

(Apostelgeschichte, Kap. 1, V. 1—5).



Iwan der Schreckliche.

Nach einem Kupferstich von Hans Weygel († 1590).

Das Familienleben baut sich nach dem „Domostroj" auf einer Autokratie auf, die der staatlichen keineswegs nachsteht. Die ganze Last der Wirtschaft liegt auf der Frau: sie hat ihr Auge überall zu haben, darf nie untätig sein, „es sei denn, sie wäre krank oder der Mann wünschte es"; aber sie darf nichts ohne Wissen und Erlaubnis des Gatten unternehmen oder verfügen. Jeden Morgen hat sie seine Befehle entgegenzunehmen; sie darf nur mit Menschen verkehren, zu denen er sie schickt. Gehorcht sie ihm aber nicht, so soll er sie

„... je nach ihrer Schuld mit der Peitsche schlagen; nicht vor den Leuten, sondern in der Stille. Er schlage sie und ermahne sie zugleich und sei dann wieder gnädig; nie soll das Weib dem Manne, noch der Mann dem Weibe zürnen. Und für welche Schuld es auch sei, er schlage sie nie ins Gesicht, noch mit der Faust unter das Herz, noch gebe er ihr Fußtritte. Auch mit dem Stab soll er sie nicht stoßen; mit keinem eisernen oder hölzernen Gegenstand soll er sie schlagen: wenn man im Zorn oder Schmerz so dreinschlägt, kann mancherlei Unheil kommen: Taubheit und Blindheit, verrenkte Arme und Beine, gebrochene Finger, Kopfweh und Zahnschmerz ... Man schlage behutsam mit der Peitsche und höre nicht auf zu ermahnen; das ist vernünftig und tut weh, das macht bange und ist gesund. Und nur wenn es sich um eine große Schuld und ein schlimmes Vergehen handelt, nur für einen großen und schrecklichen Ungehorsam und Nachlässigkeit schlage man behutsam mit der Peitsche und halte der Frau dabei die Hände fest; und nach der Strafe rede man ihr zu. Zornig jedoch soll man nicht sein, und die Leute dürfen davon nichts wissen und nichts hören ..."

Bei der Erziehung der Kinder spielt die Rute erst recht die Hauptrolle:

„Werde nicht müde, den Knaben zu schlagen: wenn du ihn mit dem Stabe schlägst, stirbt er nicht, sondern wird gesund; denn indem du seinen Körper züchtigst, rettest du seine Seele vor dem Tode ... Wenn du deinen Sohn lieb hast, so vermehre seine Wunden, daß du dich später seiner freuest ..."

Die ganze Verwüstung, die die jahrhundertelange Knechtschaft in den Seelen verursacht hatte, zeigt aber erst der folgende Satz:

„Erziehe dein Kind mit Strenge, und du wirst in ihm Frieden und Segen finden. Lache nicht mit ihm in Scherz und Spiel: denn wenn du dich im Kleinen schwach zeigst, wirst du später im Großen zu leiden haben ..."

Jedes herzliche Verhältnis zwischen Eltern und Kindern wird also für schädlich erklärt. Man muß den „Domostroj" mit der Ermahnung des Wladimir Monomach vergleichen, um zu erkennen, wie sehr die Sitten des Volkes verroht und verwildert waren.

Aus den kulturgeschichtlich sehr wertvollen wirtschaftlichen Lehren des „Domostroj" spricht ein ungemein praktischer Sinn. Es handelt sich um einen Hausstand großen Stils, aber, im vollen Gegensatz zu der üblichen Vorstellung von der „weiten Seele" des Russen, wimmelt das Buch von Ratschlägen, wie man durch Sparen am richtigen Ort und strenge Beaufsichtigung der Dienstboten große Vorteile gewinnen kann. Auch Gastfreundschaft und Wohltätigkeit sind mit weiser Ökonomie auszuüben. Vorräte, die zu verderben beginnen, soll man schleunigst verzehren — oder den Armen geben; „das gereicht der Seele zum Heil". Wer ein Gastmahl gibt, soll darauf achten, daß nichts unnütz vergeudet wird, daß von dem für die Gäste bestimmten Wein nichts durch die Kehlen der Dienstboten fließt.

Der „Domostroj" ist in zwei Fassungen von verschiedenem Umfang auf uns gekommen. Am Schluß der kürzeren findet sich ein „Sendschreiben und Ermahnung des Vaters an den Sohn", in dem die Grundlehren des Buches zusammengefaßt sind. Es stammt von dem Priester Silvester, dem Ratgeber des jungen Zaren Iwan IV. Man hat daraufhin Silvester zum Verfasser des ganzen „Domostroj" machen wollen, sicher mit Unrecht.

Der Herrscher, der die Idee der Autokratie höchst rücksichtslos vertrat, Zar Iwan IV.[1] (1533 bis 1584; s. die Tafel bei S. 65), ist zugleich ihr bedeutendster und beredtester literarischer Anwalt. Er ist eine der seltsamsten und widerspruchsvollsten Gestalten der Weltgeschichte; wildeste Ausschweifungen wechseln mit verzweifelten Bußübungen; Hunderte von Menschen läßt der Zar zu Tode martern, um plötzlich einen einzigen, der es am wenigsten erwartete, zu begnadigen und mit der größten Liebenswürdigkeit und Güte zu behandeln. Immer wieder überrascht er durch die Kühnheit seiner Phantasie, die ihn nicht nur die ausgesuchtesten Qualen für seine Opfer erfinden läßt, sondern sich auch in der Vorliebe für Pomp und Prunk, feierliche Reden und rauschende Feste äußert, so daß Konstantin Aksakow ihn nicht ganz mit Unrecht als „Künstlernatur" bezeichnet hat. Er war es sicher in nicht geringerem Maße als der „magnus artifex" Nero.

Alle Widersprüche seines Wesens spiegeln sich auch in seinen Schriften. Er ist der subjektivste Schriftsteller des alten Rußland, vielleicht der erste, auf den dieses Eigenschaftswort angewandt werden darf. Seine Dialektik ist unerschöpflich in ihren Mitteln: beißende Ironie wechselt mit maßlosen Schimpfereien; mit unglaublich spitzfindigen Sophismen weiß er die kühnsten Behauptungen so geschickt zu begründen, daß der Gegner, so klar er sich seines Rechtes auch bewußt ist, keine Widerlegung findet und verstummen muß; eine erstaunliche Belesenheit ermöglicht es ihm, jeden seiner Sätze durch eine Unmenge von Belegen aus der Bibel, den Kirchenvätern, den Chroniken und Heiligenlegenden zu stützen, wobei er sich in der Auslegung die unglaublichsten Willkürlichkeiten erlaubt. Eins nur ist ihm nicht gegeben: Maß zu halten; in seiner leidenschaftlichen Erregung überstürzt er sich, häuft Schmähung auf Schmähung, Zitat auf Zitat, kommt aus dem Hundertsten ins Tausendste, verliert sich in persönliche Erinnerungen, die ihm während des Schreibens auftauchen. Über allem aber herrscht schließlich doch ein Gedanke: die Idee des Gottesgnadentums. Er ist der Monarch, der seine Gewalt von Gott selbst erhalten hat und dessen Willen sich deshalb alles zu fügen hat. Das Zepter des Römischen Weltreichs ist dem Moskauer Zaren zugefallen, und so ist auch Iwans auswärtige Politik vollkommen von diesem Gedanken geleitet. Seine Kriege mit Polen und Schweden sollen ihm den Weg zur Ostsee und damit zur Herrschaft über Europa bahnen. Zugleich sucht er eifrig Beziehungen mit den Ländern des Westens anzuknüpfen, wie nach ihm Peter der Große, der ebenso vom Machtgedanken geleitet war; nur sah Peter die Notwendigkeit ein, erst noch vom Westen zu lernen, während Iwan von vornherein von der Überlegenheit des „dritten Rom" über alle Länder der Welt überzeugt war.

Iwans des Schrecklichen literarischer Nachlaß besteht aus zwei Briefen an den Fürsten Kurbskij und einem Sendschreiben an den Abt des Kyrill-Klosters am Weißen See, letzteres veranlaßt durch die Klagen des Abtes über den Lebenswandel der Bojaren, die der Zar gewaltsam zu Mönchen gemacht hatte oder die es freiwillig geworden waren, um der Verfolgung zu entgehen, und die sich's nun im Kloster wohl sein ließen, schmausten und schwelgten, sich bedienen ließen, dem Abt den Gehorsam verweigerten usw. Der Brief des Zaren strotzt von giftigen Sarkasmen und höhnischen Gegenüberstellungen des mönchischen Ideals und

[1] Für seinen russischen Beinamen „Grosnyj" hat sich die deutsche Übersetzung „der Schreckliche" so eingebürgert, daß sie sich kaum verdrängen lassen wird. Dem deutschen Wort fehlt aber die dem russischen innewohnende Nebenbedeutung des Ehrfurchtgebietenden, bei aller Grausamkeit doch Gerechten. Einige deutsche Historiker sagen „Iwan der Gestrenge". Diese Übersetzung kommt dem Sinn des russischen „Grosnyj" vielleicht näher, schwächt ihn aber sehr ab.

des Zerrbildes, das die sittenlosen Bojaren aus ihm gemacht haben. Eins aber verschweigt er wohlweislich: die Gründe, die die Bojaren veranlaßten, ihre Zuflucht im Kloster zu suchen. Er tut so, als wären sie allesamt Mönche geworden, um fern von der Welt in stiller Beschaulichkeit, Armut und Demut Gott zu dienen. Eine grenzenlose Erbitterung spricht aus dem ganzen Schreiben; dabei merkt man aber deutlich, daß die Ursache dieser Erbitterung keineswegs die Schändung des Klosters ist, sondern das Gefühl, daß er, der allmächtige Zar, seinen Todfeinden jetzt nichts mehr anhaben kann.

Das Sendschreiben an das Kyrill-Kloster ist um 1578 verfaßt worden. Mehr als ein Jahrzehnt früher wurden die ersten Briefe zwischen dem Zaren und seinem „verräterischen" Feldherrn, Fürst Andrej Kurbskij (1528–83), gewechselt.

Fürst Kurbskij, einer der gebildetsten Männer seiner Zeit und einer der begabtesten Feldherren Iwans IV. – er hatte sich vor allem bei der Eroberung Kasans (1552) ausgezeichnet –, war ein Schüler des Maxim Grek (S. 62) und gehörte zu der Partei des Priesters Silvester und des Bojaren Adaschew, die in den ersten zwei Jahrzehnten der selbständigen Regierung Iwans einen sehr großen und anscheinend wohltätigen Einfluß auf den Zaren hatten, bis dann infolge ihres allerdings zweideutigen Verhaltens während einer schweren Krankheit Iwans in dem Zaren ein plötzlicher Umschwung vor sich ging, die Berater als Hochverräter verbannt wurden (1560) und das Wüten gegen den Adel begann, das die ganze zweite Hälfte der Regierung des „Schrecklichen" kennzeichnet. Seit 1558 führte Iwan Krieg mit dem Deutschen Orden in Livland und mit Polen. Eine verlorene Schlacht ließ Kurbskij befürchten, es könnte ihm ebenso gehen, wie es schon zahlreichen Standes- und Parteigenossen gegangen war, und so floh er 1564 aus dem von den Russen besetzten Dorpat auf litauisches Gebiet, nach Wolmar, und trat in den Dienst des Polenkönigs. Unmittelbar nach seiner Flucht sandte er dem Zaren mit seinem Reitknecht Schibanow einen Brief, in dem er ihm sein Wüten gegen die Bojaren vorhielt, ihm mit der Strafe Gottes drohte und zum Schluß erklärte, er werde eine Abschrift dieses seines Schreibens mit ins Grab nehmen, um es am Jüngsten Tage dem Zaren noch einmal vorzuweisen.

Auf diesen Brief antwortete Iwan mit einem Schreiben, das in der neuen deutschen Ausgabe von Stählin rund 70 Druckseiten einnimmt. Durch all die Schmähungen, Hohnworte und seitenlangen Zitate zieht sich der eine Gedanke: als absoluter Herrscher über Leben und Tod seiner Untertanen kann der Zar mit den Bojaren machen, was er will; ihre einzige Pflicht ist, sich schweigend zu fügen; indem Kurbskij zum Feinde floh, statt sich dem Zaren, seinem Richter, zu stellen und die Strafe, die dieser vielleicht über ihn verhängt hätte, demütig auf sich zu nehmen, beging er eine Todsünde, die ihm nie vergeben werden kann. Der Obrigkeit widerstreben, heißt Gott widerstreben; das ist von jeder irdischen Gewalt gesagt, auch wenn sie durch Blut und Streit gewonnen wurde. Iwan aber hat sein Zarentum nicht durch Raub, sondern rechtmäßig erworben. Und eingehend wird dargelegt, wie die Autokratie nach Gottes Ratschluß vom Großfürsten Wladimir gegründet wurde und durch gesetzmäßige Erbfolge „bis auf uns, den demütigen Zepterträger des russischen Reiches, gelangte".

Mit der ganzen Wucht seiner sophistischen Dialektik weist Iwan die gegen ihn gerichteten Vorwürfe zurück. Er hat keine „Starken in Israel erschlagen", wie Kurbskij ihm vorwirft: „Wir wissen nicht, wer der Stärkste ist in Israel, und wir erschlugen ihn auch nicht." Was aber Verräter und Aufrührer betrifft, „nun, solche Hunde straft man überall mit dem

Tode." Dem Reich geschieht dadurch kein Abbruch, wie Kurbskij fürchtet, denn „wir besitzen mit Gottes Hilfe eine Menge von Heerführern auch außer euch Verrätern. Und es steht uns frei, unsere Sklaven zu belohnen, wie es uns auch freisteht, sie zu strafen."

Dann wieder kommt er auf seine Kindheit zu sprechen, die Zeit, da die Bojaren für den minderjährigen Herrscher das Land regierten und nicht nur ihre Macht auf das schändlichste mißbrauchten, sondern auch Iwan und seinen jüngeren Bruder in unwürdigster Weise behandelten. Die Kindheitseindrücke blieben in Iwans Seele haften, sie lassen seine Erbitterung gegen die Bojaren nur zu begreiflich erscheinen.

„Wie litt ich an Kleidung und durch Hunger, denn in alledem hatte ich keinen Willen ... Eins ist mir im Gedächtnis geblieben: wir Kinder spielen, und der Fürst Iwan Wasiljewitsch Schujskij sitzt auf der Bank, stützt sich auf den Ellbogen und hat das Bein auf unseres Vaters Bett gelegt ... Und wie schalteten sie mit unserm elterlichen Erbe! Den unermeßlichen Schatz unseres Großvaters und Vaters nahmen sie an sich und schmiedeten sich aus diesem unserm Schatz goldene und silberne Gefäße und schrieben die Namen ihrer Eltern drauf, als wäre es ihr Familienbesitz ..."

An kräftigen Schimpfwörtern ist in Iwans Schreiben kein Mangel. Das Wort „Hund" findet sich auf jeder Seite, auch „Narr", „Satan", „Antichrist" u. dgl. kommt sehr oft vor. Iwan versteht aber auch witzig zu schimpfen. Kurbskij hatte in seinem Briefe gesagt, der Zar werde ihn erst am Jüngsten Tag wiedersehen. Darauf antwortet Iwan: „Wen könnte denn die Lust ankommen, eine solche Mohrenfratze zu sehen?"

Auf das Schreiben des Zaren erfolgte nur eine ganz kurze Antwort Kurbskijs. Der Fürst begriff, daß man mit dem Zaren nicht streiten konnte und begnügte sich mit ein paar spöttischen Bemerkungen über die Form des „großsprecherischen und lärmenden" Schreibens, das „von unzähmbarem Zorn mit giftigen Worten ausgespien" sei, „wie dies nicht nur einem so großen und auf dem Erdkreis berühmten Zaren, sondern auch einem einfachen armen Krieger nicht angestanden hätte"; Iwan sollte sich schämen, so nach einem Land zu schreiben, wo es genug Leute gebe, „die nicht nur in grammatischen und rhetorischen, sondern auch in dialektischen und philosophischen Studien" erfahren seien. Der Briefwechsel wurde erst nach 13 Jahren wieder aufgenommen, als Iwan nach einem Siege über die Polen in Wolmar einzog, von wo Kurbskij ihm den ersten Brief geschickt hatte. Iwan konnte es sich nicht versagen, dem verhaßten „Verräter" seinen Sieg vorzuhalten zum Beweis, daß er auch ohne Kurbskij und seine Freunde sein Land regieren und seine Macht immer weiter ausdehnen könne. Bezeichnend genug beginnt das Schreiben mit der Aufzählung sämtlicher Titel des Zaren, darauf folgt ein heuchlerisches Bekenntnis der eigenen Sündhaftigkeit, das nur dazu da ist, um später sagen zu können: „Wenn meiner Freveltaten auch mehr sind als Sand am Meer, so hat Gott in seiner Barmherzigkeit mich doch nicht verlassen, sondern mir zum Siege über euch verholfen!"

Kurbskij beantwortete diesen Brief erst, als der Sieg Iwans durch neue Erfolge der Polen bedeutungslos geworden war. Später hat er noch zweimal an den Zaren geschrieben. Wichtiger als diese Briefe ist seine „Geschichte des Großfürsten von Moskau" (1576–78), der erste Versuch einer pragmatischen Geschichtschreibung, die die Ereignisse nicht bloß aufzählen, sondern erklären will. Die Darstellung soll eine Antwort geben auf die Frage, wie aus Iwan, dem durch so viele Herrschertugenden ausgezeichneten Jüngling, der grausame Tyrann der späteren Jahre werden konnte. Demgemäß wird gezeigt, daß die üblen Anlagen

bei dem Zaren zum Teil als Erbe der „fremden Frauen" seines Vaters und seines Großvaters (Jelena Glinskaja und Sophia Paläolog) von Anfang an vorhanden waren, daß sie aber von seinen weisen Beratern im Zaume gehalten wurden. Nach der Vertreibung dieser Berater mußten sie überhandnehmen und den Herrscher immer tiefer in den Abgrund reißen. Kurbskijs Geschichtswerk ist eine Parteischrift, wie schon ihr Titel beweist, in dem der „Zar von ganz Rußland" nur als „Moskauer Großfürst" erwähnt wird, aber die neuere Forschung hat die Wahrheit fast aller vom Erzähler berichteten Tatsachen bestätigen können. Literarisch wertvoll sind vor allem die Kapitel, in denen Kurbskij eigene Erlebnisse berichtet, so besonders die Schilderung der Einnahme von Kasan.

Die politische Bedeutung des Briefwechsels zwischen Iwan und Kurbskij ist sehr verschieden eingeschätzt, oft auch überschätzt worden. In Kurbskij sah man sowohl einen bewußten Vorkämpfer des Verfassungsstaates wie einen Reaktionär, der seinen überlebten Standesvorrechten zuliebe den geschichtlich gewordenen Einheitsstaat zertrümmern will, und dementsprechend im Zaren den barbarischen Despoten oder den überzeugten Anwalt der neuen Staatsidee. Beide Anschauungen enthalten ein Körnchen Wahrheit, aber auch nicht mehr. Denn der Briefwechsel spiegelt zwar auch die politischen Ansichten der beiden Gegner wider, letzten Endes ist er aber doch keine politische Debatte, sondern eine mit größter Leidenschaft geführte persönliche Auseinandersetzung, in der jeder vor allen Dingen sich selbst verteidigt und dabei sein Menschlichstes offenbart. Um dieses rein Menschlichen willen hat sich ja auch die Literaturgeschichte mit den Briefen der beiden zu befassen. Die genialere Persönlichkeit ist gewiß der Zar, aber Kurbskij in seiner maßvollen Klarheit steht uns näher. Es ist rührend, wie der „Verräter", trotz aller Ehren, mit denen ihn der König von Polen überhäuft, sich in Sehnsucht nach der russischen Heimat verzehrt. Auch in der Fremde will er ihr dienen, indem er philosophische und religiöse Schriften aus dem Lateinischen übersetzt (unter andern einige Briefe Ciceros und des Johann Spangenberg „Trivii erotemata"); denn der schwere Kampf, den die griechische Kirche, deren treuer Sohn er ist und bleibt, in der Ukraine gegen die römische Propaganda zu führen hat, bestätigt ihm, was er noch in Moskau bei Maxim Grek gelernt hat: daß die beste Waffe in diesem Kampfe, die einzige, die den Sieg verbürgt, eine gründliche Bildung ist, ein Erfassen der Schrift „im Geist und in der Wahrheit".

3. An der Schwelle der neuen Zeit.

Mit Henkerbeil und Strick hatte Iwan der Schreckliche den aufsässigen Adel zum Gehorsam gezwungen. Unter seinem schwächlichen Nachfolger Fedor (1584–98) herrschte Ruhe im Land, mit dessen Tode aber setzt die Zeit der sogenannten „großen Wirren" ein. Fedor starb, ohne Leibeserben zu hinterlassen; sein jüngerer Bruder Dimitrij war 1591 ermordet worden; einem aus ihrer Mitte gewählten Zaren aber wollten die Bojaren die Herrscherrechte nicht zugestehen, die sie der alten Dynastie auch nur widerwillig einräumten. Zaren werden gewählt und gestürzt, ein falscher Dimitrij nach dem andern taucht auf, das Reich droht zu zerfallen, eine Beute der Polen zu werden wie einst die Ukraine, bis endlich durch eine allgemeine Volkserhebung die Fremden aus dem Lande vertrieben werden und eine aus Vertretern aller Stände und Gebiete des Reiches bestehende Versammlung

(Semskij Sobor) 1613 den jungen Michael Romanow, einen Großneffen der ersten Gattin Iwans des Schrecklichen, zum Zaren wählt.

Die erste und wichtigste Aufgabe des neuen Zaren war die Wiederherstellung der Ordnung im verwüsteten Lande, und da zeigte sich nun deutlicher denn je, daß dieses Ziel nicht zu erreichen war, wenn Rußland in seiner alten Abgeschlossenheit verharrte. Vor allem bedurfte es einer starken Wehrmacht; die war aber nicht zu schaffen, wenn man sich nicht die wichtigsten Errungenschaften der europäischen Technik aneignete, und das war wiederum nicht möglich ohne die Grundlage einer allgemeinen Bildung. Die Beschaffung der dazu notwendigen Mittel bedingte eine Erhöhung und neue Verteilung der Steuerlast, was ohne Umgestaltung des ganzen Verwaltungsapparats nicht durchzuführen war. An die Lösung dieser Aufgaben setzte der Enkel des ersten Romanow, Peter der Große, seine ganze geniale Kraft, aber schon seine Vorgänger mußten sich mit ihnen befassen; die Europäisierung, die er mit einem Schlage durchzuführen suchte, bereitete sich im Laufe des ganzen 17. Jahrhunderts langsam vor. Zweierlei kennzeichnet das Geistesleben dieses Jahrhunderts: der immer wachsende westeuropäische Einfluß und ein dadurch bedingtes immer schärferes kritisches Verhalten zur Wirklichkeit. Das tritt besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zutage, unter dem Zaren Alexej Michajlowitsch (1645–76).

Einer der schärfsten Kritiker seiner Zeit und seines Volkes ist Grigorij **Kotoschichin**, ein Beamter der Moskauer „Gesandtenkanzlei" (d. h. des Auswärtigen Amtes), der, des Landesverrats verdächtig, 1664 nach Polen floh und nach längeren Irrfahrten durch Deutschland und die baltischen Länder in Stockholm landete. Hier verfaßte er eine Schrift über Rußland, die als kulturgeschichtliches Quellenwerk von sehr großem Wert ist. Das Werk wurde ins Schwedische übersetzt, aber nicht gedruckt und war völlig vergessen, als in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts in der Universitätsbibliothek von Upsala neben der Übersetzung auch die Originalhandschrift Kotoschichins entdeckt wurde. Kotoschichins genaue Kenntnis der Hof- und Adelskreise und der Beamtenwelt gibt ihm die Möglichkeit, ein umfassendes Bild russischen Lebens zu entrollen. Es ist kein erfreuliches Bild, selbst wenn man diese und jene Einzelheit als gehässige Übertreibung des Flüchtlings ansieht. Kotoschichin schildert seine Landsleute als „stolz auf ihre Abstammung und ungeschickt zu jeglicher Arbeit, weil sie in ihrem Reiche nichts Gutes lernen und gelten lassen außer Hochmut und Schamlosigkeit und Haß und Unwahrheit". Er schildert die Bojaren im Rate, die auf die Vorschläge des Zaren nichts zu antworten wissen, sondern mit lang herabhängendem Barte dasitzen, denn „der Zar macht viele zu Ratsmitgliedern nicht um ihres Verstandes, sondern um ihrer hohen Herkunft willen, und viele unter ihnen können weder lesen noch schreiben". Er berichtet von den Zarentöchtern, die wie Einsiedlerinnen leben und keine der Freuden genießen dürfen, „die der allmächtige Gott den Menschen gegeben hat", denn

„sie mit Fürsten und Bojaren des eigenen Landes zu verheiraten, ist nicht Brauch: ihre Fürsten und Bojaren sind ja Knechte und bezeichnen sich auch in ihren Bittschriften als Knechte. Eines Herren Kind einem Knecht zu geben gilt aber als ewige Schande, und sie mit Königssöhnen und Fürsten anderer Länder zu vermählen geht nicht an, da sie andern Glaubens sind und ihren Glauben nicht wechseln können, denn das wäre eine Schändung dieses Glaubens. Auch kennen sie Sprache und Sitten der andern Länder nicht und müßten sich dessen schämen ..."

Wir erfahren, daß bei der Hochzeit des Zaren der Priester das junge Paar darüber belehrt, daß sie einander nicht zürnen dürfen, wohl aber solle der Mann die Frau, wenn sie

sich irgendwie versündigt habe, „ganz leicht mit dem Stabe belehren". Der Geist des „Domostroj" herrscht also auch im Zarenpalast! Wir erfahren, daß beim Begräbnis des Zaren unendlich viel Almosen verteilt werden, aber

„... wehe den Leuten, die ein solches Begräbnis mitmachen, denn es findet nachts statt, und es strömen viel Leute aus Moskau und aus den Städten und vom Lande herbei. Die Moskowiter aber kennen keine Gottesfurcht, Männern und Weibern ziehen sie auf der Straße die Kleider vom Leibe und schlagen sie tot, und es finden sich an dem Tage, da der Zar zu Grabe getragen wird, wohl mehr als hundert Erschlagene und Erstochene in der Stadt ..."

Eine nicht minder scharfe, aber von einer ausgesprochenen politischen Absicht getragene Kritik bietet der Kroate Jurij Krishanitsch, der 1659 nach Moskau kam, um für die Vereinigung der griechischen und römischen Kirche und den Zusammenschluß der Slawen zu wirken. Diese Tätigkeit trug ihm sehr bald Verbannung nach Sibirien ein, wo er 15 Jahre bleiben mußte und zahlreiche Schriften teils in lateinischer, teils in einer merkwürdigen russisch-kroatischen Mischsprache verfaßte. Rußland ist diesem „ersten Panslawisten" der Hort und das Heil des Slawentums, das einst unter dem Zepter des Zaren zu einem mächtigen Weltreich geeinigt werden soll; aber um diese Sendung erfüllen zu können, muß Rußland erst zu einem Kulturstaat werden. So geht bei Krishanitsch eine schroffe Verurteilung der russischen Zurückgebliebenheit und des durch Unbildung genährten Dünkels mit äußerst kühnen Reformplänen Hand in Hand. In der Selbstherrschaft des Zaren sieht er das beste Mittel zur schnellen Durchführung dieser Reformen, den „wundertätigen Stab Moses", dessen Zauberkraft auf der blinden Ergebenheit der Untertanen beruht.

Eine wichtige folgenschwere Reform fällt endlich noch in die Regierungszeit des Zaren Alexej: die endgültige Revision der kanonischen und liturgischen Texte. Was Maxim Grek vergeblich angestrebt hatte, wozu das Konzil unter Iwan dem Schrecklichen unfähig gewesen war, das setzte der Patriarch Nikon mit Hilfe griechischer und ukrainischer Gelehrter in den Jahren 1654–56 durch. Das Kirchenkonzil von 1656, dem auch der Patriarch von Antiochien beiwohnte, billigte alle Neuerungen Nikons, die im Grunde nur ein Zurückgreifen auf das Alte waren. „Ohne Spur einer dogmatischen Änderung war vieles von dem vernichtet, was der altgläubige Russe für das heilige Erbe der nationalkirchlichen Vergangenheit erklärte und zur Rettung seiner Seele für unerläßlich hielt" (Stählin). Die Folge war die Spaltung der Kirche („Raskol"). Wir können es heute kaum noch begreifen, daß Hunderte und Tausende sich lieber verbrennen und köpfen ließen, als das Kreuz mit drei Fingern zu schlagen statt mit zweien. Noch unbegreiflicher freilich erscheint die Grausamkeit, mit der die herrschende Kirche und die sie unterstützende Staatsgewalt die „Altgläubigen" („Raskolniki") verfolgte, die Leute aus ihren Häusern und Dörfern vertrieb, sie zwang, in die Wälder und Einöden des Nordens zu flüchten, wo sie entweder zugrunde gingen oder – dem Staat, der sie mißhandelte, unschätzbare Dienste als Kolonisatoren leisteten. Daß sie zugleich zu Bewahrern zahlreicher wertvoller volkstümlicher Überlieferungen und volkstümlicher Dichtung wurden, ist schon an anderer Stelle ausgeführt worden.

Man begreift die Erbitterung, mit der von beiden Seiten der Kampf geführt wurde, nur, wenn man in der Bewegung des „Raskol" das erste Erwachen des religiösen Selbstbewußtseins bei der bisher gleichgültigen Volksmasse sieht, wie das der russische Geschichtschreiber Miliukow tut. Der Formalismus, dem die Kirche seit Jahrhunderten verfallen war,

hatte zu der Überzeugung geführt, nicht der Geist, sondern der Buchstabe mache lebendig. Die kirchlichen Gebetsformeln hatten magische Bedeutung gewonnen, wie einst die heidnische Kulthandlung. Die geringste Änderung der Formel aber beraubte sie ihrer Zauberkraft, machte sie wirkungslos. Wenn die Väter mit Hilfe der alten Bücher und Bräuche den Weg ins Himmelreich gefunden hatten, mußten die Enkel es auch. Waren die Bücher aber „falsch", so waren alle, die sich nach ihnen gerichtet hatten, der Hölle verfallen. So urteilte nicht nur die Geistlichkeit, sondern auch das Volk, und je grausamer Staat und Kirche vorgingen, desto mehr wurden die „Raskolniki" von der Gerechtigkeit ihrer Sache überzeugt. Die immer härteren Verfolgungen erschienen ihnen als Zeichen des nahen Weltendes, und um den Schergen des Antichrists nicht in die Klauen zu fallen, schlossen sich oft ganze Gemeinden in eine Hütte und steckten sie in Brand. Dazu sangen sie Lieder von der Reinigung und Erlösung durch die Flamme, von denen noch viele erhalten sind.

Die stärkste Persönlichkeit unter den Raskolniki ist der 1682 verbrannte Protopope (Oberpfarrer) Awwakum. Seine Selbstbiographie ist eines der erschütterndsten „menschlichen Dokumente" der Weltliteratur. Der in einem abgelegenen Dorf des Nishnij-Nowgoroder Bezirks geborene Sohn eines ungebildeten, dem Saufteufel verfallenen Pfarrers verleugnete seine bäurische Art auch in Moskau nicht, als die Andächtigen scharenweise in die Kasankathedrale strömten, um sich von dem Prediger sehr unangenehme Wahrheiten sagen zu lassen. Seine hinreißende Beredsamkeit, sein leidenschaftliches Temperament, seine derbvolkstümliche Sprache erinnern an seinen Zeitgenossen Abraham a Santa Clara, nur war dem finsteren russischen Asketen nicht ein Tröpfchen von dem Humor des Wiener Hofpredigers gegeben. Zu lachen verstand Awwakum nicht. Seine freundschaftlichen Beziehungen zum Zaren schienen ihm eine glänzende Laufbahn zu sichern; da aber begann der Patriarch Nikon sein Reformwerk, und schon bei seiner ersten Verfügung, das Kreuz hinfort mit drei Fingern zu schlagen, fühlte Awwakum, „daß es Winter werden will. Unser Herz gefror und unser Gebein erzitterte". Seine Weigerung, die Messe nach den neuen Vorschriften zu halten, hatte seine Verbannung nach Sibirien zur Folge. Ehe man ihn aber dorthin abfertigte, mußte er mehrere Tage im Gefängnis sitzen, in Ketten, im Dunkeln, ohne Speise und Trank.

„In Ketten warf ich mich betend nieder, ob nach Osten oder nach Westen gewandt, weiß ich nicht. Niemand kam zu mir; nur Mäuse und Schaben raschelten und Heimchen zirpten; auch Flöhe waren genug vorhanden."

Grauenhaft ist die Schilderung der endlosen Reise durch die sibirischen Wüsteneien, der Mißhandlungen, denen er mit Weib und Kind ausgesetzt war. Für die Kinder und sein bißchen Hab und Gut hatte man ihm einen Karren gegeben, er selbst aber mußte mit seiner Frau zu Fuß hinterhergehen, Hand in Hand auf dem mit Glatteis bedeckten Boden.

„Wildes Land, feindlich gesinnte Eingeborene. Hinter den Pferden zurückzubleiben wagen wir nicht, nachkommen können wir nicht, beide hungrig und müde. Meine arme Pfarrerin geht und geht und fällt dann mit einemmal hin. Es ist gar zu glatt! Dann macht sie mir Vorwürfe, die Arme: ‚Soll diese Qual noch lange dauern?' Und ich antworte ihr: ‚Markowna, bis zum Tode.' Da seufzte sie und sagte: ‚Schon recht, Petrowitsch, gehen wir also weiter.'"

Und neben diesem Heldentum des Leidens die fanatische Begeisterung, mit der Awwakum in einem seiner Schreiben die ersten „Selbstverbrennungen" der Raskolniki begrüßt:

„Wißt ihr noch? Die drei Jünglinge im feurigen Ofen zu Babylon! Nebukadnezar schaut hin: siehe, da steht der Sohn Gottes als vierter mitten unter ihnen. Im Ofen lustwandeln die Jünglinge

zu viert mit Gott dem Herrn! Habt keine Furcht, auch euch wird der Sohn Gottes nicht verlassen. Wagt es in hoffendem Vertrauen! Schwingt euch auf – und hinein in die Flamme! Nimm hin, Satan, da hast du meinen Leib! Meine Seele aber geht dich nichts an."

Pypin faßt sein Urteil über die Schriften des Awwakum in folgenden Worten zusammen:

„Wo Awwakum von der kirchlichen Glaubenslehre spricht, wiederholt er die üblichen Formeln, doch überall, wo er das wirkliche Leben berührt, wo er von seinem Schicksal erzählt, mit seinen Freunden plaudert und sie belehrt, wird sein Stil lebendig, realistisch, anschaulich, zeigt sich in seiner Rede der ganze Reichtum der frischen Volkssprache, wie wir ihn sonst nur noch in den unmittelbaren Schöpfungen des Volkes, im Liede und im Sprichwort, finden. Mehr als einmal, manchmal mitten in einer frommen Ermahnung, überrascht er den heutigen Leser durch ein derbes, sogar zynisches Wort, aber die alte Zeit fürchtete diese Wörter nicht, denn sie hatte die Gewohnheit noch nicht abgelegt, die Dinge mit ihren richtigen Namen zu nennen. Dieser Stil und diese Sprache zeigen, gleich einigen andern Erscheinungen im damaligen Schrifttum, was noch in jener Zeit aus der russischen Literatur hätte werden können, wenn sie nicht seit langem schon vom volkstümlichen Boden losgerissen und zugleich in einen viel zu engen geistigen Horizont eingeschlossen gewesen wäre."



Abb. 10. Illustration zu einer russischen Fibel des 17. Jahrhunderts.

Übersetzung des Textes: „Jedermann lerne schreiben und gebe sich von Jugend auf in den Dienst Gottes. Wer eifrig lesen lernt, kann fremde Sprachen gut reden. Durch Weisheit gewinnt er die Zuneigung der Menschen, allen ist er angenehm. Die Faulen aber werden für ihre Trägheit geschlagen, daß sie fortan sich vor der Sünde in acht nehmen."

Die Verbesserung der heiligen Bücher konnte vom Patriarchen Nikon, der selbst kein Griechisch verstand, nur mit Hilfe ukrainischer Gelehrter (Jepifanij Slawinetzkij u. a.) durchgeführt werden. Auf die Rolle, die die Ukrainer als Vermittler europäischer Kultur in Moskau gespielt haben, ist schon in der Einleitung (vgl. S. 5) hingewiesen worden; dort ist auch dargelegt worden, wie der Kampf um ihre religiöse und nationale Eigenart die Ukrainer zur Erkenntnis führte, daß die beste Waffe in diesem Kampfe eben die Bildung sei, von der man in Moskau noch nichts wissen wollte. Nun war man in Moskau auch zu dieser Erkenntnis gelangt, man hatte aber noch nicht den Mut, sich, wie Peter der Große, die Lehrmeister unmittelbar aus dem Westen zu holen, sondern berief sie aus dem rechtgläubigen Kijew, allerdings unter heftigem Widerspruch der Geistlichen vom Schlage des Awwakum, denen die ukrainische Orthodoxie höchst verdächtig, nichts anders denn ein verkapptes „Lateinertum" schien. Die Ukrainer setzten sich aber doch durch, und fünfzig Jahre nach der Gründung der Kijewer Akademie, in der die meisten dieser nach Moskau übergesiedelten Gelehrten ihre Ausbildung erhalten hatten, wurde in Moskau beim Saikonospasskij-Kloster eine Schule gegründet (1682), die schon nach wenigen Jahren zur „slawisch-griechisch-lateinischen Akademie" umgebildet wurde.

In den ukrainischen Schulen wurden nach dem Muster der Jesuitenkollegien alle Literaturgattungen der Spätrenaissance gepflegt. Man übte sich in Rhetorik und Dialektik, brachte Bibel und Heiligenlegenden in Verse und spielte biblische Dramen. Diese Poeterei wurde nun auch in Moskau eingeführt und gepflegt; ihr eifrigster Vertreter war der gelehrte Mönch Simeon von Polotzk (1629–80), der 1664 nach Moskau kam, an der Saikonospasskij-Schule wirkte und sich bald die Gunst des Zaren Alexej gewann, unter anderm durch ein Gedicht auf die Geburt des jüngsten Zarensohnes. Er war also der erste russische Hofpoet. 1667 ernannte ihn der Zar zum Lehrer seiner Söhne.

Simeon war ein Schriftsteller von geradezu unheimlicher Fruchtbarkeit. Außer zahlreichen theologischen Schriften und Predigten (über 200) schrieb er eine Unmenge Verse zu den verschiedensten Gelegenheiten und verschiedensten Inhalts; er hat den ganzen Psalter in Reime gebracht, Legenden und Fabeln, Grabschriften und Glückwünsche, moralische Betrachtungen, geistliche Lieder gedichtet. Von Poesie ist in all den Reimereien nichts zu spüren; ihre Bedeutung liegt einzig darin, daß durch sie der polnische silbenzählende Vers in Rußland zur Herrschaft gelangte, obgleich er den Betonungsgesetzen der russischen Sprache vollkommen widerspricht.

Simeon von Polotzk ist auch der Verfasser von zwei Schuldramen: „Vom verlorenen Sohn" und „Vom König Nebukadnezar und den drei Jünglingen im feurigen Ofen". Sie sind viel genießbarer als die Gedichte Simeons. Das gilt besonders von der Komödie vom verlorenen Sohn. Das leichtsinnige Leben des Jünglings in der Fremde wird mit naivem Humor ganz realistisch geschildert, und rührend wirkt seine Verzweiflung und Reue, als er sich von allen falschen Freunden verlassen sieht. Mit den Schuldramen seines Altersgenossen, des wackeren Rektors Christian Weise in Zittau, kann man die Stücke des russischen Mönchs allerdings nicht vergleichen; Aufbau, Szenenführung und Dialog stehen ungefähr auf derselben Höhe wie bei den Vorläufern des Hans Sachs.

Immerhin war es ein Stückchen — wenn auch überlebter — westeuropäischer Kultur, was die Ukrainer nach Moskau brachten. Diese Kultur drang aber auch noch auf andern Wegen in das Zarenreich: durch die Ausländer, deren Zahl in Moskau immer größer wurde und denen aus dem Wege zu gehen kaum noch möglich war. Schon Iwan der Schreckliche hatte den Fremden eine eigene Vorstadt angewiesen, die „Nemetzkaja Sloboda" (Deutsche Vorstadt); in der Armee Michael Romanows gab es ganze deutsche Regimenter; außer Deutschen fanden sich im russischen Heere auch Schweden, Schottländer, Iren, Griechen, Serben usw.; militärische Fachausdrücke wie „Major", „Quartiermeister", „Reiter", „Furier", „Korporal", „Rittmeister" dringen schon fast ein Jahrhundert vor Peter dem Großen in die russische Sprache ein. Zu den Kriegsleuten kamen Kaufleute und Handwerker, auch Lehrer und Geistliche, denn schon 1576 war in der Deutschen Vorstadt mit Erlaubnis des Zaren die erste evangelische Kirche erbaut worden. Der Einfluß der Fremden macht sich vor allem in der äußern Lebenshaltung bemerkbar. Ein russischer Geschichtschreiber, A. Kiesewetter, sagt darüber:

„Wir würden uns sehr irren, wenn wir uns das Leben der Moskauer Gesellschaft unter dem Zaren Alexej in den harten Rahmen der alten Sitte eingezwängt denken wollten. Das Gegenteil ist richtig. Auf allen Lebensgebieten tritt ein schroffer Zwiespalt zutage. Die Überlieferung begann ihre Macht zu verlieren, das gesellschaftliche Leben war aus dem alten Gleise gestoßen. Auf Schritt und Tritt stieß man auf Neuerungen. Moskau wimmelte von Deutschen ... Ein geübtes Auge konnte beim ersten Blick auf die Straßenmenge erkennen, welche Macht die ausländische Mode an sich gerissen hatte. Überall sah man Trachten, Fuhrwerke, die die altväterischen Leute in Staunen

setzten. Der Traum eines jeden jungen Stutzers war, einen polnischen Rock anziehen und den Bart rasieren zu dürfen ... Der Verführung der neuen Mode erlagen sogar vornehme Herrschaften aus der nächsten Umgebung des Zaren. Früher sah man die Bojaren in den Straßen Moskaus nur zu Pferde oder in großen schwerfälligen geschlossenen Wagen. Jetzt konnte man so manchen Bojaren in einer polnischen Kutsche mit Lakaien in ausländischen Livreen auf dem Trittbrette erblicken. Der Bojar Nikita Iwanowitsch Romanow ritt zur Jagd nie anders als in polnischer oder deutscher Kleidung und steckte alle seine Diener in polnische Livreen ... Der Zar selbst machte die Bewegung mit. Die Innenausstattung seines Palastes gewann ein andres Aussehen. Lehnsessel und Stühle ersetzten die langen russischen Bänke, hie und da an den Wänden blitzten Spiegel auf, und selbst der Zarenthron wurde 1659 nach polnischem Vorbild umgestaltet."

In der kirchlichen Malerei verdrängt die 1551 vom Konzil verdammte „fränkische Manier" die alte byzantinische Stilisierung der Heiligengestalten mit den dunkeln Gesichtern, langen, hageren Gliedmaßen und starren Posen. Und noch eine andere Kunst fand dank den Ausländern in Moskau eine Stätte. 1672 wurde in der Zarenstadt des erste ständige Theater eröffnet.

Zar Alexej Michajlowitsch zeigte schon für das Schuldrama ein lebhaftes Interesse. Des Simeon von Polotzk Spiel von den drei Männern im feurigen Ofen wurde vor ihm aufgeführt; der Prolog dieser Komödie ist eine unmittelbar an den Zaren gerichtete Begrüßung. Aber was man von den Bewohnern der Deutschen Vorstadt zu hören bekam, weckte den Wunsch nach szenischen Aufführungen größeren Stils. Mehrere Versuche, ausländische Schauspieler nach Rußland zu bringen, schlugen fehl. Da befahl der Zar, sechs Tage nach der Geburt seines Sohnes Peter, am 4. Juni 1672, „dem Ausländer Magister Jagan Gotfrid, eine Komödie vorzuführen, und in dieser Komödie das Buch Esther aus der Bibel darzustellen, und für diese Vorstellung ein Gebäude neu zu errichten". Der „Magister Jagan Gotfrid" war der Pfarrer der evangelischen Gemeinde, Johann Gottfried Gregori aus Merseburg, der sich in Jena den Magistertitel geholt hatte und in allen freien Künsten wohlerfahren war. Er machte aus der Geschichte von Esther und Artaxerxes (so!) eine Haupt- und Staatsaktion, wie er sie in seiner Heimat von den englischen Komödianten gesehen hatte, und brachte mit 64 jungen Leuten aus der Deutschen Vorstadt das Stück im Oktober 1672 in dem inzwischen aufgebauten Theater in der Sommerresidenz des Zaren, Preobrashenskoje, zur Aufführung. Vorsichtshalber hatte der Zar, ehe er dem Schauspiel beiwohnte, seinen Beichtvater um Rat gefragt und von diesem die beruhigende Antwort erhalten, Theaterspiel sei keine Sünde, auch die großen griechischen Kaiser hätten solche Aufführungen in ihren Palästen veranstaltet. Die Aufführung, die zehn Stunden dauerte, versetzte den Zaren in helles Entzücken, und er befahl Gregori, auch russische Jungen zu „Komödianten seiner zarischen Majestät" heranzubilden. So wurde in Moskau die erste Theaterschule gegründet; 26 Kleinbürger und Beamte mußten ihre Söhne dazu hergeben. Viele taten es nur mit blutendem Herzen, weil sie von dem „Teufelswerk" nichts wissen wollten. Nach der „Esther" führte Gregori noch eine Komödie von Judith und Holofernes, ein scherzhaft Spiel von Joseph, eine Tragödie von Tamerlan u. a. auf, lauter Bearbeitungen oder Nachahmungen der „englischen" Komödien und dasselbe Gemisch blutiger Greuelszenen mit Hanswurstspäßen. Den Aufführungen wohnten auch die Zarin und ihre Töchter bei, und zwar in einer eigenen Loge mit einem dichten Gitter davor, das sie den Blicken der Zuschauer entzog.

Nach dem Tode des Zaren Alexej fanden keine Theateraufführungen mehr statt. In einigen Literaturgeschichten liest man zwar immer noch, Alexejs Tochter Sophia, die während

der Minderjährigkeit Peters des Großen Regentin des Landes war, hätte in ihrem Palast Aufführungen veranstaltet, für die sie selbst die Stücke verfaßt, in denen sie sogar selbst mitgespielt haben soll. Es handelt sich jedoch hier um eine Verwechslung mit Peters jüngerer Schwester Natalia, deren Theaterspielerei in eine Zeit fällt, als ihr genialer Bruder sich bereits wieder des Theaters als eines der wirksamsten Mittel zur Europäisierung seiner Russen bediente.

Man mag die Poesien des Simeon von Polozk und die Komödien des Pfarrers Gregori noch so gering einschätzen, eins wird durch sie unwiderleglich bewiesen: daß bei einem, wenn auch vielleicht geringen Teil der russischen Gesellschaft ein gewisses ästhetisches Bedürfnis wach geworden war, das durch die bis dahin herrschende halb oder ganz kirchliche Literatur nicht befriedigt werden konnte und dem auch die immer noch lebendige mündliche Dichtung der Skomorochi und Märchenerzähler (die ja gerade im 17. Jahrhundert mit besonderer Erbitterung verfolgt werden; S. 13) nicht mehr genügte. Zeugnis dafür legt auch die große Menge Unterhaltungsliteratur ab, die im 17. Jahrhundert aus Westeuropa eindringt und nicht nur einfach gelesen wird, sondern sehr bald auch schon das Vorbild für selbständige Dichtungen abgibt. Wieder handelt es sich um eine Literatur, die in Westeuropa schon ein Jahrhundert und noch weiter zurückliegt, in Rußland aber als Neuheit wirkt: die „Gesta Romanorum", das „Magnum speculum", die „Geschichte von den sieben Weisen", vor allem aber die große Fülle der Ritter- und Abenteuerromane. Vermittler waren meist die slawischen Völker, so Serben und Kroaten, durch die zum Teil noch im 16. Jahrhundert zahlreiche italienische Geschichten nach Rußland kamen, ferner Tschechen und vor allem Polen. Einiges kam auch unmittelbar aus Deutschland und den nordischen Ländern. Die Übersetzung dieser Geschichten, die eine von dem Russentum so ganz verschiedene Welt schildern, machte nicht geringe Schwierigkeiten, vieles wurde überhaupt nicht verstanden, aber die bunten Abenteuer, die Wunder- und Zaubergeschichten wirkten stark auf die Phantasie, und die romantischen Liebesszenen vermittelten ganz neue Anschauungen von Liebe und Ehe, unterrichteten über ganz andere Formen des gesellschaftlichen Verkehrs, als sie den Lesern des „Domostroj" geläufig waren. Es ist ein eigentümliches Bild, sich diese Russen, wie Kotoschichin sie schildert, als eifrige Leser der Geschichten von Tristan und Isolde, dem Kaiser Octavianus, der schönen Melusine, dem Ritter Lancelot vom See usw. vorzustellen. Die Tatsache läßt sich aber nicht leugnen. Verbreitet wurden alle diese Erzählungen vorerst nur handschriftlich, da die Druckereien ausschließlich der Kirche und nur gelegentlich auch noch dem Staate dienten. Aber die Zahl der erhaltenen Handschriften ist sehr groß, denn mancher Bojar besaß eine ganz hübsche Sammlung von Unterhaltungsbüchern. Im 18. Jahrhundert werden dann diese Geschichten auch durch den Druck verbreitet. Als die gebildete Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich allmählich von ihnen abzuwenden beginnt, dringen sie in die unteren Volksschichten. Eine der beliebtesten Geschichten war die von der schönen Magelone, in Rußland bekannt unter dem Titel: „Geschichte von dem tapfern Fürsten Peter mit den goldenen Schlüsseln und der schönen Königin Magilena." Sie wurde im 18. Jahrhundert mehrmals gedruckt (Abb. 11), 1782 sogar neu aus dem Französischen übersetzt und ging noch im 19. Jahrhundert als Volksbuch und Bilderbogen um; Rowinskij, der bekannte Erforscher dieser Literatur, hat sechzehn Blätter festgestellt, die sich mit der schönen Magelone befassen, dazu noch sechs Bilderbogen mit einzelnen Figuren aus der Geschichte. An Beliebtheit übertroffen wird die Magelonengeschichte nur noch durch die des Bueves d'Hanstone (vgl. S. 27).

Diese fremdländischen Geschichten regten nun die Phantasie der Leser und Abschreiber so mächtig an, daß bald Nachahmungen entstanden, deren Handlung in Rußland spielt. Novellistische Bestandteile drangen auch in die Heiligenlegende und in die religiöse Erbauungsliteratur ein. Noch aus dem 16. Jahrhundert stammt die rührende Geschichte von dem Fürsten Peter von Murom und seiner Gattin Fewronia, ein eigentümliches Gemisch von Heiligengeschichte, Märchen und Legende. Der Fürst nimmt ein Mädchen einfachen Standes zur Frau, weil sie ihn von einer schweren Krankheit geheilt hat; dadurch gerät er in Streit mit seinen Bojaren, die ihm die nicht standesgemäße Ehe verübeln, und legt seine Fürstenwürde ab, weil er sich von seiner weisen und frommen Gattin nicht trennen will. Als später im Lande Unruhen entstehen, sehen die Bojaren sich gezwungen, den Fürsten um Verzeihung zu bitten und ihm die Herrschaft von neuem anzutragen.




Abb. 11. Abbildungen aus einer russischen Bearbeitung der „Geschichte von der schönen Magelone“. (Anfang des 18. Jahrhunderts.)

Aus dem 17. Jahrhundert stammt die Geschichte vom Sawwa Grudzyn, ein russisches Seitenstück zur Theophiluslegende, allerdings ganz „weltlich“. Der wackre Bursch Sawwa verliebt sich in die Frau eines Freundes und betrügt mit ihr den Gatten. Dann packt ihn die Reue, er sagt sich von der Geliebten los, sie aber verwirrt ihm die Sinne durch einen Zaubertrank und verleumdet ihn gleichzeitig bei ihrem Manne, so daß er die Stadt verlassen muß. Aber „das Feuer lodert in seiner Brust“, und in seiner Not verschreibt er sich dem Teufel. Nun beginnt ein sehr lustiges Leben, er zieht von Stadt zu Stadt, nimmt endlich Kriegsdienste und vollbringt in der großen Schlacht gegen die Polen bei Smolensk unerhörte Heldentaten. Ruhmgekrönt kommt er nach Moskau, erkrankt hier und schickt nach einem Priester, der ihm die Beichte abnehmen soll. Beim Erscheinen des Priesters füllt sich das Zimmer mit Teufeln, die den Kranken in der entsetzlichsten Weise quälen. Schließlich erbarmt sich, wie in der Theophilusgeschichte, die Mutter Gottes des Sünders. Er erhält seinen Teufelspakt zurück, tut Buße und geht ins Kloster.

In Versen, und zwar nicht in polnischen Reimpaaren, sondern im dreihebigen Bylinenvers, abgefaßt ist die Geschichte vom „Unheil“ (Gore-slostschastje), die Geschichte eines Jünglings, der sich den Ermahnungen seiner Eltern zum Trotz einem leichtsinnigen Leben hingibt, zecht und bummelt und zu alledem noch prahlt, daß das Unheil nie über ihn Macht gewinnen werde. Aber das Unheil ist stärker als er, und in der Verzweiflung sucht er schließlich wie Sawwa Grudzyn seine Rettung im Kloster. Die Erzählung steht schon durch ihre

Versform den sonst nur mündlich überlieferten Volksdichtungen nahe; Stil und Darstellungsweise erinnern an die Bylinen und die geistlichen „Stichi".

Satirisch gefärbt sind die Geschichten vom Richter Schemiaka und vom Stichling im Teich, die sich beide gegen die moskowitische Rechtspflege wenden. Die Geschichte vom Stichling erzählt, wie sich der Stichling, über den alle Fische klagen, vor Gericht herauszulügen weiß; der Richter Schemiaka ist ein naher Verwandter des französischen Advokaten Pathelin: er fällt ein ungerechtes Urteil, weil er von dem Angeklagten eine reiche Belohnung erwartet, steht aber zuletzt als betrogener Betrüger da. Beide Geschichten sind sehr witzig und ganz „russisch", obgleich die Stoffe aus dem Orient stammen.

Ein richtiger Schelmenroman ist die Geschichte „Vom russischen Edelmann Frol Skabejew und Annuschka, der Tochter des Bojaren Nardin-Naschtschokin". Der Held ist ein Schwindler und Abenteurer, der sich durch allerlei dunkle Gerichtskniffe seinen Lebensunterhalt schafft. Von diesen seinen Taten wird ohne jede sittliche Entrüstung, mit behaglichem Humor und aufrichtigem Vergnügen über die Gewandtheit des schlauen Kerls berichtet: eine Stellungnahme, wie sie im 16. Jahrhundert noch nicht möglich gewesen wäre. Frol verliebt sich in die Tochter eines reichen Bojaren. Zu Weihnachten, als die Jugend sich an Spiel und Tanz erfreut, findet er Gelegenheit, ihr sein Herz zu entdecken und sich ihrer Gegenliebe zu versichern. Dann entführt er sie, wobei die von ihm bestochene Wärterin behilflich ist, und läßt sich heimlich mit ihr trauen. Die Eltern sind empört, müssen aber schließlich gute Miene zum bösen Spiel machen, der Bojar versöhnt sich mit seinem Schwiegersohn, dem „Dieb und Schuft", und überläßt ihm einige von seinen Gütern, damit er genug zum Leben habe und wenigstens von seinen unsauberen Geschäften ablasse. Nach dem Tode des Schwiegervaters aber wird Frol Skabejew Besitzer aller Ländereien und Schätze des Verstorbenen und lebt als reicher Mann, von allen geehrt und beneidet.

4. Die Zeit der Reformen.

Was sich im 17. Jahrhundert langsam anbahnte, das vollzieht sich zu Beginn des neuen Jahrhunderts mit ungeheurer Schnelligkeit: die äußere Europäisierung Rußlands. Die „chinesische Mauer" wird durch den Machtspruch eines zielbewußten, willensstarken Herrschers mit Gewalt niedergerissen. Kostbare Werte werden dabei unter den Trümmern begraben, danach aber fragt der Herrscherwille Peters nicht.

Rußland tritt in dauernden, unmittelbaren Verkehr mit Westeuropa. Es soll die geistige und technische Kultur des Westens nicht mehr aus zweiter Hand entgegennehmen; der Zar selbst begibt sich auf Reisen, um zu lernen, und je mehr er im Auslande zu sehen bekommt, desto deutlicher erkennt er, wie unendlich viel nicht nur er selbst, sondern sein ganzes Volk zu lernen hat, um es den Nachbarn gleichtun zu können. Und so holt er sich die Lehrmeister zu Hunderten aus Holland, Deutschland, England. Es handelt sich nicht mehr darum, sich diese oder jene Fertigkeit anzueignen, die zu erlernen sich zufällig Gelegenheit bietet, sondern um die Aneignung alles dessen, was die westlichen Länder so reich und stark gemacht hat; es soll systematisch, planmäßig gearbeitet werden. Darum schickt Peter auch viele junge

Leute ins Ausland, damit sie dort lernen und das Gelernte daheim verwerten; er läßt sich durch die Bitten und Klagen der Eltern, die ihre Kinder lieber tot als den Versuchungen der Fremde ausgesetzt sehen möchten, nicht rühren. Er sorgt auch dafür, daß die Abgesandten ihre Zeit im Auslande nicht unnütz vergeuden; sie erhalten bestimmte Aufgaben und werden nach der Rückkehr einer strengen Prüfung unterzogen.

Bei alledem aber ist der Schöpfer des „neuen Rußland“ ebenso vom Machtgedanken beherrscht wie der gewaltigste Despot des alten Moskau, Iwan der Schreckliche, als dessen Gegenpol Peter (Abb. 12) erscheint und dem er doch so ähnlich ist. Peter hat die äußere Form des gesellschaftlichen und staatlichen Lebens in Rußland neugestaltet, der Grundgedanke jedoch, auf dem der alte Moskauer Staat sich aufbaute, ist durch ihn erst recht auf die Spitze getrieben worden. Peters Rußland ist in noch höherem Maße Eroberungsstaat als das alte Moskau, nur die Mittel, deren man sich jetzt bedient, sind andere geworden, weil man die alten als untauglich erkannt hat. Peters Kriege hatten denselben Zweck wie die Iwans: sich den Weg zum freien Meere zu bahnen. Und dieses Ziel hat Peter durch die Eroberung der Ostseeküste erreicht. Und zum Zeichen, daß er das einmal Gewonnene nie zurückgeben werde, baute er in den sumpfigen Niederungen der Newa seine Residenz und gab ihr, die „ein Fenster nach Europa“ sein sollte, den deutschen Namen „St. Petersburg“.



Abb. 12. Peter der Große.
Nach einem Gemälde von Gottfried Kneller (London 1698).

An Iwan erinnert auch die rücksichtslose Grausamkeit, mit der Peter alles aus dem Wege räumte, was seinen Plänen hinderlich war. Ein wesentlicher Unterschied war freilich vorhanden, der von denen, die in Peter nur den Barbaren und Gewaltmenschen sehen, nicht beachtet wird: Iwan dem Schrecklichen war es nur um seine Dynastie und um seine Person zu tun, Peter um Rußland. Auch Peter fühlte sich gleich Friedrich dem Großen als erster Diener seines Staates. Dieser Staat sollte als gleichberechtigt neben den Großmächten Europas dastehen, sollte entscheidend eingreifen in ihre Schicksale. Dazu mußte er aber erst von Europa anerkannt werden, er mußte ihm durch seine Macht Achtung einflößen. Schon im 17. Jahrhundert hatte man in Rußland erkannt, daß dies nur durch eine völlige Neugestaltung des Heeres erreicht werden konnte. Die Heeresreform aber mußte, wenn sie einmal völlig

durchgeführt wurde, alle andern Reformen nach sich ziehen, genau so, wie 150 Jahre nach Peter dem Großen alle liberalen Reformen Alexanders II. eine notwendige Folge der Bauernbefreiung waren. Weil aber die rohe Kraft allein nicht genügte, Europas Anerkennung zu gewinnen, so mußte Rußland auch das äußere Gepräge eines europäischen Kulturstaates erhalten. Die russischen Gesandten im Auslande sollten nicht mehr durch ihre seltsame Tracht und ihre eigentümlichen Gebräuche das Staunen und den Spott der Fremden hervorrufen; das konnte Persern und Chinesen überlassen bleiben! Und in Rußland sollte der Fremde sich fühlen „wie zu Hause". Darum mußten die langen Bärte und Röcke fallen, darum über den geschorenen Kopf gepuderte Perücken gestülpt werden; darum wurden Frauen und Mädchen aus ihren Kemenaten in „Assembleen" getrieben, wo sie sich von jungen Herren „Komplimente" sagen lassen und mit ihnen tanzen mußten, darum mußten die Bojaren ihre Gärten mit nackten Götterstatuen schmücken, vor denen sie heimlich ausspuckten.

Hatte die Schule früher nur der Kirche gedient, so sollte sie jetzt tüchtige Beamte, Techniker, Offiziere heranbilden. Da der Bedarf an solchen Leuten viel größer war als der an Priestern, mußten zahlreiche neue Schulen gegründet und die eigensinnig am Alten hängenden Eltern mit Gewalt gezwungen werden, ihre Kinder in den Unterricht zu schicken. Aber wie der alten kirchlichen, so war es auch der neuen weltlichen Schule nur um die Fachkenntnisse, nicht um die allgemeine Geistesbildung zu tun. Und auch Kunst und Literatur waren dem großen Zaren nur Mittel zum Zweck: sie sollten die „Europäisierung" vervollständigen. Aber indem er zu rein praktischen Zwecken eine Unmenge von Schriften zur Technik, Kriegswissenschaft (Abb. 13), Geschichte, Geographie, Rechtskunde, Handbücher des guten Tons, Briefsteller usw. übersetzen und verbreiten ließ, schuf er völlig neue Grundlagen für das Geistesleben mindestens der Oberschicht seines Volkes und damit auch die Voraussetzungen für eine künftige nationale, von der Kirche völlig unabhängige Literatur. Jetzt erst gewinnt der Buchdruck Bedeutung in Rußland. In Moskau wird eine zweite Druckerei ausschließlich für weltliche Schriften gegründet, in Petersburg vier weitere; auch im Ausland werden Bücher für Rußland hergestellt. Für die Bücher weltlichen Inhalts wird eine neue, der lateinischen angepaßte Schrifttype geschaffen, die heute noch in Rußland gebräuchlich ist; sie ist gewissermaßen ein Sinnbild dessen, daß Wort und Schrift fortan noch anderen Zwecken zu dienen haben, als nur der Kirche. Am 2. Januar 1703 erscheint die erste Nummer der ersten russischen Zeitung, deren Korrektur der Zar selbst gelesen hat. Sie berichtet, daß in Moskau 400 neue Kanonen gegossen seien, daß in der „mathematischen" Seemannsschule 300 junge Leute Unterricht erhielten und gute Fortschritte machten, daß in der Gegend von Kasan Naphthaquellen und Kupfererzlager entdeckt worden seien, von deren Ausbeutung man einen großen Gewinn für den Staat erwarte, usw.: lauter kleine, keineswegs welterschütternde Nachrichten; aber deutlich spürt man in ihrer Zusammenstellung die Absicht, zu zeigen, daß überall im „erneuerten Staate" sich das Leben regt, daß überall gearbeitet wird.

Von einer eigentlichen „Literatur der Zeit Peters des Großen" kann trotz alledem kaum die Rede sein. Eine Flut neuer Ideen und Anregungen ergoß sich über die Untertanen des großen Zaren, so stürmisch, so reich, daß erst das folgende Geschlecht halbwegs imstande war, sich in dem Durcheinander zurechtzufinden und die neuen Eindrücke zu verarbeiten. Deutlich zeigt sich die Hilflosigkeit der Altrussen dem vielen Neuen gegenüber in den Reiseberichten der vom Zaren zur Ausbildung nach Deutschland, Holland, Italien, England

gesandten jungen Leute. Ihre Schilderungen fremder Städte und Länder überraschen durch die Unfähigkeit der Erzähler, Wesentliches und Unwesentliches zu schildern. Ein Jongleur auf dem Markusplatz macht mehr Eindruck als Dom und Dogenpalast. Über die Ruinen von Bajä berichtet der später in den Grafenstand erhobene Peter Andrejewitsch Tolstoj (1699), der Ahnherr des Dichters der „Anna Karenina", es wären da „viele Tempel der Heidengötzen Merkurius und anderer, denen der verfluchte Nero Opfer gebracht hat, und für diese seine Liebe zu ihnen steckt er jetzt mit ihnen gemeinsam in der Hölle". Die alte kirchliche Frömmigkeit der Tagebuchschreiber zeigt sich in der Ausführlichkeit, mit der Kirchen, Reliquien und alle möglichen Heiligtümer beschrieben werden, wobei auch immer wieder das Staunen darüber zum Ausdruck kommt, daß die „Ungläubigen" soviel Dinge haben, die auch ein russischer Christ anbeten muß. Erst nach und nach dringt die Erkenntnis des Wertes und der Größe der abendländischen Kultur durch.



Abb. 13. Titelblatt der russischen Übersetzung von Ernst Brauns „Novissimum Fundamentum et Praxis Artilleriae". (Danzig 1682.)

Peters Mitkämpfer auf geistigem Gebiet waren, von Ausländern abgesehen, im Anfang meist noch Priester Kijewer Schulung: vor allem Feofan Prokopowitsch, Erzbischof von Nowgorod (1681–1736), Verfasser des „Reglements" für den nach Absetzung des Patriarchen als oberste kirchliche Behörde neu geschaffenen „Heiligen Synod", ein glänzender Redner, der das Volk in der Kirche über die Notwendigkeit und den Nutzen der Reformen aufklärte, Dichter eines geistlichen Dramas „Wladimir", Gegner der Scholastik, der die Ansicht vertrat, daß auch in Europa die wahre Aufklärung erst nach dem Jahre 1490 Wurzel gefaßt habe, und daher, vielleicht nicht ganz mit Unrecht, von seinen Gegnern für einen heimlichen Protestanten gehalten[1]. Zu diesen Gegnern gehörte ein anderer Kirchenfürst,

[1] Er pflegte zu seinen ausländischen Freunden zu sagen: Uti boni vini non est quaerenda regio, sic nec boni viri religio et patria.

auf den Peter anfangs große Hoffnungen gesetzt hatte, den er aber später fallen ließ, weil er sich immer mehr als Anhänger des Alten offenbarte, Stefan Jaworskij (1658–1722), Erzbischof von Riasan und „Verweser des Patriarchenthrones" in der Zeit, die der Einsetzung des Synods voranging. Ein Zögling der Kijewer Akademie und der Jesuiten (in Polen trat er zum Katholizismus über, kehrte aber später wieder in den Schoß der griechischen Kirche zurück), vollendete er seine Bildung in Rom, lenkte durch die prunkvolle Rhetorik seiner Predigten die Aufmerksamkeit des Zaren auf sich, schien anfangs ein eifriger Verfechter der Reformen, verhielt sich aber nach und nach zu ihnen immer kritischer und verstieg sich zuletzt zu unmittelbaren Angriffen auf den Zaren wegen der Auflösung seiner ersten Ehe und seines Verhältnisses zu seinem Sohne, dem unglücklichen Zarewitsch Alexej. Dem Jesuitenzögling war auch die Bevorzugung der Protestanten durch den Zaren zuwider; gegen die lutherische Ketzerei schrieb er einen umfangreichen dogmatisch-polemischen Traktat: „Der Stein des Glaubens". Seine Bildung war nicht unbedeutend, sie trägt aber ein durchaus scholastisch-jesuitisches Gepräge; über den „Traum eines gewissen Astronomen Coppernicus", daß Sonne, Mond und Sterne stillstehen, die Erde sich aber der Heiligen Schrift zuwider drehe, kann er als Theologe nur lachen.

Die grimmigsten Gegner des Zaren müssen wir jedoch bei der Partei suchen, die sich schon unter Peters Vater gegen die kirchlichen Neuerungen aufgelehnt hatte und die nun in den viel weitergehenden, nicht nur kirchlichen Reformen des Sohnes den unumstößlichen Beweis sah, daß das Ende der Welt unmittelbar bevorstehe. Für die Raskolniki war Peter niemand anders als der Antichrist, und keine noch so grausame Folter, kein Scheiterhaufen und Galgen konnte sie von diesem Glauben abbringen. Im historischen Museum in Moskau befindet sich eine aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammende illustrierte Handschrift der Apokalypse: auf mehreren Bildern trägt der Antichrist ganz unverkennbar die Züge Peters des Großen, und die höllischen Heerscharen, die ihm dienen, stecken in Uniformen, wie sie die Sieger in der Schlacht bei Poltawa trugen.

Als Verhöhnung Peters des Großen hat der bekannte Erforscher der altrussischen volkstümlichen Graphik Rowinskij auch einen der beliebtesten russischen Bilderbogen erkannt, der heute noch immer wieder neu gedruckt wird, obgleich seine ursprüngliche geheime Bedeutung längst vergessen ist: die Geschichte von den Mäusen, die den Kater zu Grabe tragen. Der Kater Alabrys, über dessen Tod sich die Mäuse so freuen, wird als hoher Herr mit vielen Titeln eingeführt, seine Frau wird als Ausländerin (Finnin) bezeichnet, es wird von seiner ungeheuren Grausamkeit und Gefräßigkeit berichtet; sein Tod soll an einem Donnerstag im Winter eingetreten sein; der Schlitten mit der Leiche wird von acht Mäusen gezogen; eine von den Leidtragenden hat eine kurze holländische Pfeife im Munde; eine andere fährt in einem zweirädrigen Wagen, wie ihn Peter der Große stets gebrauchte. Der Wagen, die Pfeife, der gesträubte Schnurrbart des Katers, der Todestag (Peter starb am 28. Januar 1725, einem Donnerstag), die acht Mäuse, die die Leiche ziehen und die den acht Pferden vor dem kaiserlichen Leichenwagen entsprechen, die fremdländische Gattin – alles das läßt kaum einen Zweifel übrig, daß der Kater Alabrys niemand anders ist als Peter selbst und die ganze Darstellung des Leichenzugs eine Parodie der Narrenprozessionen, die der Zar so gern zu veranstalten liebte. Rowinskij weist auch noch darauf hin, daß die Zensur anscheinend viel früher als die Gelehrten die richtige Bedeutung des Bilderbogens erkannt haben muß,

denn in den spätern Ausgaben fehlt die Angabe des Tages, an dem der Kater gestorben war, fehlt die finnische Witwe und ist der Schlitten durch einen Karren ersetzt ...

Und doch stand Peter mit seinen Bestrebungen nicht allein da. In allen Schichten der Bevölkerung fanden sich Menschen, die verstanden, was er wollte, und bereit waren, ihn zu unterstützen. Eine der eigenartigsten Persönlichkeiten der Zeit ist der reich gewordene Bauer Iwan Possoschkow, ein Autodidakt, etwa 20 Jahre älter als der Zar, dem er 1724 eine umfangreiche Schrift „Über Armut und Reichtum" übersandte. Er behandelt hier eine Reihe wichtiger politischer und wirtschaftlicher Fragen von durchaus praktischen Gesichtspunkten, wie er sie aus dem Leben selbst gewonnen hat. Der Staat kann nur reich sein, wenn seine Bürger reich sind; die Hebung des Volkswohlstandes ist nur möglich, wenn alle schaffenden Kräfte sich frei entfalten können. Als eines der Haupthindernisse dieser freien Entfaltung erscheint ihm die mangelhafte Rechtspflege, die Bestechlichkeit der Richter, das Fehlen eines allgemein gültigen Gesetzbuches. Zur Schaffung eines solchen empfiehlt Possoschkow dem Zaren Beratungen mit gewählten Vertretern aller Stände, da nur auf diese Weise zu erfahren ist, was den einzelnen Bevölkerungsgruppen nottut. Bemerkenswert ist, daß Possoschkow wohl als der erste russische Schriftsteller die Frage aufwirft, die bis tief ins 19. Jahrhundert hinein den Mittelpunkt aller sozialpolitischen Erörterungen in Rußland bilden sollte: die Hörigkeit der Bauern. Er denkt zwar noch nicht an eine Aufhebung der Leibeigenschaft, fordert aber Einschränkung der Macht der Gutsbesitzer, vor allem der wirtschaftlichen Ausbeutung der Bauern durch Fron und Steuern. Bedeutsam ist auch seine Forderung der Schulbildung für die Bauern; wenn nicht anders, sollen sie dazu gezwungen werden.

Der Wert der Possoschkowschen Schrift liegt darin, daß hier ein Mann der alten Generation redet, dessen Anschauungen kaum durch die neuen, aus der Fremde kommenden Strömungen beeinflußt sind. Im Gegenteil, er verhält sich dem Fremdländischen gegenüber sehr zurückhaltend, will eine Erneuerung Rußlands durch eigene Kraft und eifert gegen die ausländischen Sitten: Tabakrauchen, Tanzen, Theaterspiel usw. Seine Anschauungen vom Familienleben und gesellschaftlichen Verkehr, die er in einer zweiten Schrift, dem „Vermächtnis an seinen Sohn", niedergelegt hat, kommen dem alten „Domostroj" oft noch sehr nahe. Eigenartig ist seine Forderung gleicher Kleidung für alle Stände, zu der ihm die Modenarrheiten der „europäisierten" adeligen Jugend die Veranlassung gegeben haben.

Possoschkow billigt also keineswegs alle Neuerungen des Zaren, er hat aber ihre allgemeine Grundlage für richtig erkannt und er ist von ehrlicher Bewunderung für den Zaren erfüllt, spricht von seinem „wahrheitliebenden Herzen", bedauert, daß er so wenig Unterstützung findet: „Mit zehn Genossen zieht der Zar die Last bergauf, Millionen zerren sie abwärts; wie soll da sein Werk gedeihen?"

Possoschkows Schicksal war sehr traurig. Er ließ seine Schrift 1724 dem Zaren vorlegen. Ob Peter sie wirklich zu Gesicht bekommen hat, wissen wir nicht; er starb wenige Monate nach Vollendung von Possoschkows Schrift. Die „hohen Personen" aber, die der kluge Bauer in seinem Werk angegriffen hatte und die nach Peters Tode die Gewalt an sich gerissen hatten, rächten sich: Possoschkow wurde verhaftet und starb 1726 in der Peter-Pauls-Festung.

Zu dem jüngern, schon im „erneuerten Rußland" aufgewachsenen Geschlecht gehören Tatistschew, der erste Geschichtschreiber, und Kantemir, der erste Dichter der neuen Zeit.

Wasilij Nikolajewitsch Tatistschew (1686–1750), ein Freund und Verehrer des Feofan Prokopowitsch, im diplomatischen Dienst, in der Verwaltung, in der Armee in verschiedenen Ämtern tätig, durch häufige Reisen im Ausland gebildet, ist einer der ersten Russen, deren „Europäertum" über ein bloßes Aneignen äußerer Formen und technischen Wissens hinausgeht. Daß er in seinem „Testament an meinen Sohn" die Notwendigkeit einer gründlichen Bildung betont, erscheint schon fast selbstverständlich. Der Bildungsplan jedoch, den er für den künftigen jungen Staatsbeamten entwirft, zeugt von einer sehr gründlichen Belesenheit in der philosophischen und staatswissenschaftlichen Literatur der Zeit: Tatistschew kennt Thomasius und Chr. Wolff, Pufendorf und Hugo Grotius, zum Teil freilich nur aus Johann Georg Walchs „Philosophischem Lexikon", und weiß ihre Ideen in seinem Lehrgang eines jungen Edelmannes und spätern Staatsbeamten sehr geschickt auf die russischen Verhältnisse anzuwenden. Bemerkenswert ist in diesem Plan die scharfe Scheidung zwischen weltlicher und geistlicher Bildung; Tatistschew hat sogar den Mut, von Vertretern der Kirche zu reden, die im frechen Streben nach Erhöhung ihrer Macht es für vorteilhaft hielten, das Volk in der Finsternis der Unwissenheit und des Aberglaubens zu halten. Sein Hauptwerk, die fünfbändige „Russische Geschichte", ist zwar nur eine umfangreiche, systematisch geordnete und kritisch erläuterte Quellensammlung, aber die Einleitung des Verfassers zeigt, daß er von den Aufgaben und Zielen der Geschichtschreibung eine sehr klare Vorstellung hatte. Die Geschichte soll ein Bild des gesamten Lebens der Nation bieten; der Geschichtschreiber hat auch die Sitten des Volkes, die Religion, die Sprache, die Rechtsverhältnisse in den Kreis seiner Darstellung zu ziehen. Er soll auch die ausländischen Geschichtsquellen durchforschen, da in den einheimischen vieles entstellt oder verschwiegen sein kann. Seine Darstellung reicht bis zur „Zeit der großen Wirren"; auf eine Behandlung der neueren Geschichte verzichtet er, denn dabei würden „die großen Laster vieler vornehmer Geschlechter zutage treten. Wollte man sie schildern, so würde man den Zorn der Herren oder ihrer Erben wecken; wollte man sie aber verschweigen, so hieße das gegen die Wahrhaftigkeit und Zuverlässigkeit der Geschichte verstoßen".

Aber auch Tatistschews Darstellung der ältern Zeit erregte Mißbehagen, besonders bei der höhern Geistlichkeit, so daß das 1739 abgeschlossene Werk erst unter Katharina II., Jahrzehnte nach dem Tode seines Verfassers erschien (1768–84), und auch da nicht vollständig; der letzte Band wurde erst 1848 gedruckt. So kann von einer tiefern Wirkung Tatistschews auf seine Zeitgenossen nicht die Rede sein.

Er wäre wohl auch nur von wenigen verstanden worden. Denn die Weiber- und Günstlingsherrschaft, der Rußland nach dem Tode Peters des Großen für Jahrzehnte ausgeliefert war, bedeutete alles andere als eine Fortsetzung des Reformwerkes. Zwar bei Hofe und dem hohen Adel hatten sich die westlichen Sitten nach und nach eingebürgert; man hatte gelernt, Perücke und Degen, Reifrock und Stöckelschuhe mit Anstand zu tragen. Bei Hofbällen unter Anna oder Elisabeth ging es nicht mehr so zu wie in den Assembleen Peters des Großen, wo man den Zaren mit holländischen Schiffskapitänen aus Tonpfeifen rauchen und ungeheure Mengen von Branntwein vertilgen sah. Man fand Geschmack an italienischen Opernaufführungen und war stolz auf den Ruhm, dessen sich die Petersburger Akademie der Wissenschaften im Auslande erfreute, wobei man freilich vergaß, daß die Verfasser der gepriesenen gelehrten Arbeiten durchweg Deutsche waren, die sich oft nur mit Mühe hatten

überreden lassen, nach Rußland zu kommen. Doch das ganze Europäertum war nicht mehr als eine äußere Tünche, hinter der sich noch das alte unverfälschte Moskowitertum verbarg, was oft genug auch bei den höchsten und allerhöchsten Herrschaften zum Ausbruch kommt. Die Masse des Volkes aber stand um 1740 sittlich auf einem noch tiefern Standpunkt als hundert Jahre früher. Denn die alten Grundlagen des sittlichen Lebens waren zerstört und neue noch nicht geschaffen. Verwilderung und Verrohung mußte die Folge der überstürzten Reform sein, für ihre Gegner ein willkommener Anlaß, gegen die ganze Aufklärung zu wettern und die Rückkehr zum „Domostroj" zu predigen.

In Zeiten wie diesen kommt das Wort des römischen Dichters „difficile est satiram non scribere" ganz von selbst zur Geltung. Es erscheint geradezu als Selbstverständlichkeit, daß der erste russische Dichter, Fürst Antioch Kantemir (1708–44; Abb. 14), seinen Ruhm seinen Satiren verdankt. Man stellt seinen Namen mit vollem Recht an die Spitze der neuen russischen Dichtung, denn seine Satiren bedeuten den ersten Versuch einer Anlehnung an die damals in der Literatur Europas herrschenden Formen. Und doch hat diese Einreihung ihre Bedenken, denn Kantemirs Dichtungen wurden erst viele Jahre nach seinem Tode bekannt, als ihre Form längst veraltet und überholt war. Er war der erste, der den neuen Weg betrat, aber er ging ihn allein und wurde nicht zum Führer für andere.



Abb. 14. Fürst A. Kantemir.
Nach dem Ölgemälde eines unbekannten Pariser Künstlers.

Fürst Antioch Kantemir war ein Sohn des Hospodars der Moldau Demetrius Kantemir, der Peter dem Großen bei seinem verunglückten Pruth-Feldzug (1711) so wichtige Dienste geleistet hatte und aus Furcht vor der Rache des Sultans nach Rußland übersiedelte. Der junge Fürst war einer der ersten Zöglinge der Hochschule, die der Petersburger Akademie der Wissenschaften angegliedert war; Bernouilli, Bayer und der Moralphilosoph Groß waren seine Lehrer. 1732 kam er als russischer Ministerresident nach London, von da als Gesandter nach Paris, wo er viel mit Gelehrten und Schriftstellern verkehrte, sich auch an Übersetzungen von Montesquieus „Persischen Briefen" und Fontenelles „Vielheit der Welten" versuchte. Bemerkenswert sind die der Fontenelle-Übersetzung beigefügten Erläuterungen wissenschaftlicher Fachausdrücke, wie Metaphysik, Idee, Imagination usw. Er starb 1744 in Paris.

Von Kantemirs Dichtungen haben nur seine neun Satiren Bedeutung, vor allem die beiden ersten, die noch 1729 in Moskau geschrieben sind, aber erst 1762 gedruckt wurden.

Sie sind noch in den schwerfälligen silbenzählenden Langversen der Kijewer Schuldichtung verfaßt, sonst aber sind des Dichters Vorbilder Horaz und Boileau, und er kämpft wacker, mit Geist und Witz, gegen Unbildung, Heuchelei, Bestechlichkeit usw. Die gelungenste Satire Kantemirs ist die Satire „An meinen Verstand oder Auf die Verächter der Wissenschaft". In der äußern Form lehnt sie sich an Boileau an; in den vier „Verächtern" aber, dem Mucker Kriton, dem Gutsbesitzer Silvan, der sich vermißt, auch ohne Euklid festzustellen, wieviel Morgen Land er besitzt, dem Trunkenbold Luka, der nach dreimaligem Rülpsen erklärt, die Wissenschaft bringe die Menschen nur auseinander und lehre sie, „tote Freunde", d. h. Bücher, den lebendigen Zechgenossen vorzuziehen, dem Stutzer Medor, der für ein Pfund guten Puders den ganzen Seneca hinzugeben bereit ist, — in diesen vier Ehrenmännern hat Kantemir vier echt russische Gestalten geschaffen. Köstlich ist die Klage des Kriton:

„Weh uns! Die Zeit ist hin, da, treu der Väter Sitten,
Zur Messe andachtsvoll das junge Volk geschritten.
Ob man auch nichts verstand, man ist erbaut gewesen!
Heut aber wollen sie die Bibel selber lesen,
Sie forschen nach dem Grund, der Ursach aller Dinge,
Und was der Pfarrer sagt, das schätzen sie geringe.
Sie trinken nicht mehr Kwas[1], des alten Brauchs vergessen,
Mit Prügeln zwingst du sie nicht Pökelfleisch zu essen.
Die Fasten hält man nicht, will keine Kerzen spenden;
Die weltliche Gewalt sei in der Kirche Händen
Vom Übel, heißt's, denn wer das Irdische verlassen,
Soll auch mit ird'schem Gut sich weiter nicht befassen."

Eine andre Satire richtet sich gegen den alten Adel, dessen Vertreter es Peter dem Großen nicht verzeihen konnten, daß er jedem, der im Staatsdienst bis zu einer bestimmten Rangklasse aufgerückt war, den erblichen Adel zuerkannte; dann wieder werden die bestechlichen Richter, die habgierigen Pfaffen, die betrügerischen Kaufleute aufs Korn genommen.

Kantemir steht als vornehmer Dilettant vereinzelt da. Er konnte keinen Einfluß auf die Entwicklung der russischen Dichtung gewinnen, weil, wie gesagt, seine Satiren zu spät bekannt wurden. Die eigentliche Europäisierung der russischen schönen Literatur ist das Werk dreier Schriftsteller, von denen der erste fünf Jahre älter, der dritte zehn Jahre jünger war als Kantemir: Tredjakowskij, Lomonosow und Sumarokow. Sie verfuhren dabei genau nach der Methode des großen Peter: wie dieser Senat und Kollegien nach schwedischem und preußischem Muster schuf, so dichteten sie Oden und Tragödien nach Boileau und Corneille und arbeiteten auch gleich die Regeln zur „Verfertigung" derartiger Literaturerzeugnisse aus. Man kann darüber streiten, ob es berechtigt ist, die französische Literatur der Zeit Ludwigs XIV. „pseudoklassisch" zu nennen; auf die russischen Nachahmer der Franzosen (und ihrer deutschen Nachahmer) trifft die Bezeichnung zu, denn diese Literatur ist unwahr von Grund aus: sie drängt dem russischen Leser Stoffe auf, die ihm ganz fremd sind, oder sie zwängt die nationalen Stoffe in Formen, die zu ihnen nicht passen. Je größer die Begabung dieser russischen „Pseudoklassiker", desto unerquicklicher ihre Werke, denn um so deutlicher macht sich die Vergewaltigung des Talentes bemerkbar, das unter andern Verhältnissen vielleicht keine großen, aber harmonische und lebensvolle Werke geschaffen hätte.

[1] Schäumendes, fast alkoholfreies Getränk, das aus Schwarzbrot bereitet wird.

Der älteste der drei genannten russischen Dichter, der Astrachaner Popensohn Wasilij Kirilowitsch **Tredjakowskij** (1703–69; Abb. 15), der, von Wissensdurst getrieben, aus Moskau nach Holland floh und von da zu Fuß nach Paris pilgerte, der als Professor der Eloquenz an der Petersburger Akademie von den Kollegen über die Achsel angesehen wurde und als Hofpoet von der Zarin Anna den Hofnarren und -zwergen gleich geschätzt wurde, galt schon den Zeitgenossen und erst recht den spätern Geschlechtern als lächerlicher, eingebildeter Pedant. Seine Oden, Eklogen, Elegien, Lieder usw., die er in ungeheuren Mengen verfertigte, sind auch wirklich fürchterlich; wie tief er das Wesen wahrer Dichtung erfaßt hatte, zeigt am besten die Tatsache, daß er ein heroisches Epos schaffen zu können glaubte, indem er Fénelons didaktischen Roman „Les aventures de Télémaque" in holprige russische Hexameter übersetzte und das Machwerk unter dem Titel „Telemachide" in die Welt sandte. Und doch zeugt gerade die Wahl des Hexameters an Stelle des klassischen Alexandriners von einer gewissen Selbständigkeit des Geschmacks und einem richtigen Gefühl für den Rhythmus der russischen Sprache. Auf dem Gebiet der Sprache liegen überhaupt Tredjakowskijs Verdienste, die man über seinen lächerlichen Poetereien vergessen hatte. Er war der erste, der auf die Unbrauchbarkeit der polnischen silbenzählenden Metrik hinwies und den russischen Vers auf dem Wechsel betonter und unbetonter Silben aufbaute; dabei ging er nicht, wie später Lomonosow, von der deutschen Verslehre aus, sondern vom russischen Volkslied. Er war ferner redlich bemüht, die russische Schriftsprache, die zu einem ganz seltsamen Gemisch von volkstümlichen Ausdrücken, kirchenslawischen Wörtern und Wendungen und zahllosen polnischen, lateinischen, deutschen und französischen Fremdwörtern geworden war, zu „reinigen". Seine Bemerkungen zur russischen Rechtschreibung enthalten sehr viel Treffendes. Auch sein Versuch, eine Theorie der Dichtkunst aufzustellen, verdient Beachtung, wenn er auch schließlich der Poesie neben „den Wissenschaften, die den Verstand zieren", keine höhere Bedeutung zuschreibt, als dem „Obst und Konfekt, das an einem reichen Tisch nach den festen Speisen serviert wird!"



Abb. 15. W. K. Tredjakowskij.
Nach einer Lithographie von Kirsten.

Eine Persönlichkeit von ganz anderm Ausmaß war Michael Wasiljewitsch Lomonosow (1711–65; Abb. 16), Rußlands erster europäisch geschulter Gelehrter, in dem die Zeitgenossen und auch noch das folgende Geschlecht ihren größten Dichter sahen. Das war er nun freilich nicht; aber ein Genie verleugnet sich nirgends, und Lomonosow war ein Genie, wenn auch kein dichterisches. Wenn er die Möglichkeit gehabt hätte, sich ganz und gar auf ein einziges Wissensgebiet zu beschränken, so hätte er vielleicht den Beweis erbracht, daß „das russische Land", wie er in einer seiner Oden sagt, „auch einen Newton gebären könne". Er wurde aber kein Newton, weil Rußland damals andere Männer brauchte, Männer von universalem Wissen und universalem Können. So wurde er nach Puschkins treffendem Wort „Rußlands erste Universität". Er war Chemiker und Physiker, Mineralog und Astronom, Sprachforscher und Geschichtschreiber, Redner und Dichter. Seine eigentliche Liebe galt der Naturwissenschaft: er hat das erste chemische Laboratorium in Rußland gegründet; er hat unabhängig von Franklin das Gewitter als elektrische Erscheinung erkannt; er war der erste, der Steinkohle und Bernstein als pflanzliche Stoffe bestimmte. Und es ist bewunderungswürdig, daß er zu alledem noch der Begründer der neuen russischen Literatur werden konnte.



Abb. 16. M. W. Lomonosow.
Nach einem zeitgenössischen Stich von M. Schreuer.

Eigenartig ist schon der Lebenslauf dieses Mannes. Als Sohn eines Fischers im Dorfe Denisowka bei Cholmogory am Weißen Meer geboren, übt er bis zu seinem 19. Jahre den Beruf seines Vaters aus, lernt bei einem befreundeten Bauern lesen und entflieht schließlich nach Moskau. Er findet Aufnahme in die slawisch-griechisch-lateinische Akademie, nur weil er sich für einen Popensohn ausgibt, bleibt fünf Jahre dort und studiert unermüdlich, ohne sich durch den Spott der viel jüngern Schulkameraden über den „großen Rüpel, der mit 20 Jahren noch Latein lernen will", beirren zu lassen, ohne auch den Lockungen aus der Heimat, wo man ihm ein gutgehendes Geschäft und eine reiche Braut in Aussicht stellt, Beachtung zu schenken, obgleich er oft bitterste Not leiden muß.

1736 wird er als einer der zwölf besten Schüler der Moskauer Akademie zur Weiterbildung nach Petersburg geschickt, aber schon im selben Jahre begibt er sich nach Deutschland,

studiert in Marburg bei Chr. Wolff, treibt dann in Freiberg in Sachsen Berg- und Hüttenkunde, entrinnt nur mit Mühe den Werbern Friedrich Wilhelms I. und kehrt 1741 mit seiner deutschen Frau nach Petersburg zurück. Hier wird er zum Adjunkt für Physik bei der Akademie ernannt, dann, nach dem Weggang Gmelins, zum Professor der Chemie. Mit seinen deutschen Kollegen an der Akademie vertrug er sich schlecht; er warf ihnen, nicht mit Unrecht, vor, daß es ihnen weniger darum zu tun sei, dem russischen Volk den Segen der Wissenschaft zuteil werden zu lassen, als ihren persönlichen Ruhm zu mehren, und daß sie infolgedessen die der Akademie angegliederten Lehranstalten vernachlässigen und statt junge Russen zu ihren Assistenten und Adjunkten auszubilden, sich die wissenschaftlichen Hilfskräfte aus Deutschland holen. Diesen Kampf führte Lomonosow mit Mitteln, die eines großen Gelehrten keineswegs würdig waren: seine ungeheure Körperkraft, die ihn fast in die preußische Riesengarde gebracht hätte, spielte dabei die Hauptrolle. Besonders wenn er unter der Wirkung des Alkohols stand, kam es in der Petersburger Akademie zu Auftritten, wie sie wohl keine wissenschaftliche Anstalt der Welt gesehen hat.

Rußische Grammatick
verfaßet
von
Herrn Michael Lomonoßow
Kayserl. Staats-Rath, der Kayserl. Academie der Wißenschafften zu St. Petersburg wirklichem Mitgliede und Professorn der Chymie, wie auch der Kayserlichen Academie der Künste daselbst, der Königlichen Academie der Wißenschafften in Schweden und der Academie des Bononischen Instituts Ehren-Mitgliede.

aus dem Rußischen übersetzt
von
Johann Lorenz Stavenhagen.

St. Petersburg,
Gedruckt bey der Kayserl. Academie der Wißenschafften 1764.

Abb. 17. Titelblatt der deutschen Ausgabe von Lomonosows „Russischer Grammatik".

Und doch stand dieser Mann auf der Höhe der Wissenschaft seiner Zeit, und der Stolz war berechtigt, mit dem er auf die Warnung seines Gönners Schuwalow, man könne ihn, wenn er sich nicht mäßige, von der Akademie absetzen, antwortete: „Nein, Exzellenz, Sie können höchstens die Akademie von mir absetzen." Lomonosows akademische Festreden, in denen er die verschiedensten Gegenstände behandelt, sind die ersten Muster wissenschaftlicher Prosa in der russischen Literatur, bedeutsam nicht nur durch ihren Inhalt, sondern auch durch ihre Form. Denn der Redner hatte die Aufgabe, nicht nur einen oft sehr schwierigen Stoff einem Zuhörerkreis verständlich zu machen, dem jede Vorbildung mangelte, sondern die Zuhörer auch von der Notwendigkeit und Wichtigkeit der wissenschaftlichen Forschung zu überzeugen.

Die Sprache für diese Vorträge mußte er sich erst schaffen. Und so kam Lomonosow zu seinen sprachwissenschaftlichen Studien, deren Ergebnis die 1755 erschienene „Russische Grammatik" ist (Abb. 17). Es ist die erste Grammatik der russischen Sprache gegenüber den

verschiedenen kirchenslawischen Grammatiken, die in den Schulen Kijews und Moskaus in Gebrauch waren. Lomonossow macht einen scharfen Unterschied zwischen den beiden Sprachen. Er geht dabei von der Beobachtung der gesprochenen Umgangssprache aus, sucht aus der Nebeneinanderstellung verwandter Einzelerscheinungen zu allgemeinen Gesetzen zu gelangen, wobei er allerdings nur zu sehr geneigt ist, den russischen Satzbau in das Joch der lateinischen Syntax zu zwängen. Dem hoch im Norden unter Bauern aufgewachsenen Forscher mußte auch der Unterschied zwischen seiner heimischen Mundart und der Moskauer auffallen. So ist Lomonossow der erste russische Grammatiker, der auch die russischen Dialekte zu scheiden und ihre Eigenart klarzulegen versucht, um schließlich den Moskauer Dialekt, als den reinsten und reichsten, für die geeignetste Grundlage der Schriftsprache zu erklären.

Die scharfe Grenze, die Lomonossow in seiner Grammatik zwischen der russischen und kirchenslawischen Sprache zieht, hat er in seiner Abhandlung „Über den Nutzen der kirchlichen Bücher" (1757) leider wieder verwischt. Hier empfiehlt er den russischen Schriftstellern zur Bekämpfung der Fremdwörterseuche, fleißig in den kirchenslawischen Schriften zu lesen; da würden sie geeignete Ausdrücke für alle Dinge finden. Mit diesen kirchenslawischen Wörtern und Wendungen seien zudem noch ganz bestimmte Gefühlswerte verbunden, durch die sie der Rede ein ganz besonders feierliches Gepräge zu geben vermögen. Demgemäß unterscheidet Lomonossow je nach dem Grade der Beimischung des Kirchenslawischen drei „Stile": einen „erhabenen" für Epos, Tragödie und Ode, einen „mittleren" für Satire, Elegie, Idylle u. dgl., und einen „niederen", rein russischen, für Komödie, Lied, Brief usw. Die Wirkung dieser Lehre war verhängnisvoll: man glaubte bald, es genüge, seine Rede mit recht viel kirchenslawischen Wörtern zu spicken, um erhaben zu wirken. Die ausdrückliche Warnung Lomonossows, ganz veraltete und schwer verständliche Ausdrücke zu vermeiden, wurde in den Wind geschlagen. So entstand wieder eine Kluft zwischen Schriftsprache und Umgangssprache.

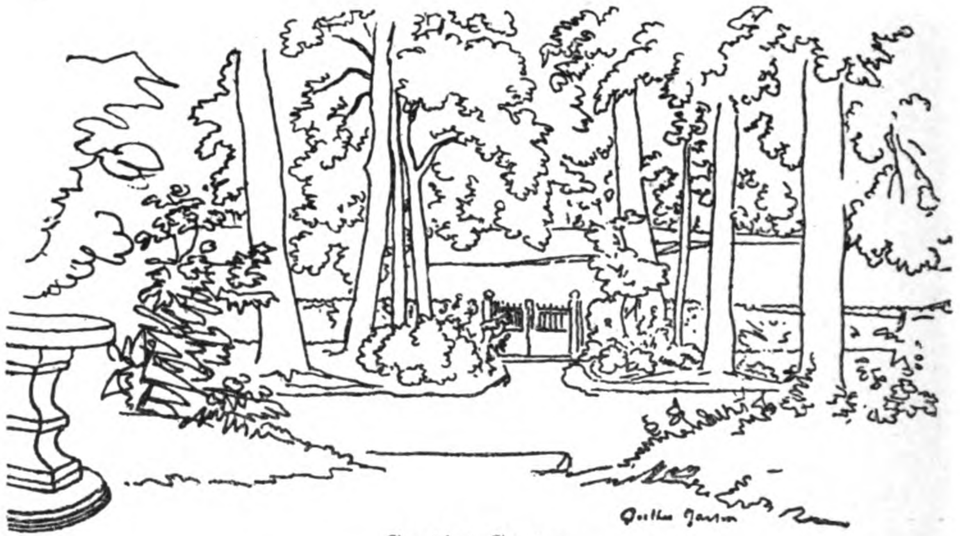
Die Petersburger Akademie hatte nicht nur die Wissenschaften zu pflegen, sondern auch die Festgedichte zu Geburts- und Namenstagen der Allerhöchsten Herrschaften, zu Siegesfeiern, Illuminationen und Karussels zu liefern. So ist ein großer Teil der Oden Lomonossows entstanden. Seine Vorbilder sind Boileau und ganz besonders Joh. Chr. Günther. Der ganze klassische Apparat wird hier aufgeboten. Wenn der Dichter von dem Bergbau im Ural redet, so sagt er: „Minerva schlägt mit ihrem Speer gegen die Felswände des Rypheios, und Gold und Silber entströmen seinen Tiefen." Nicht nur den Leser des 20. Jahrhunderts läßt diese prunkvolle Rhetorik kalt; schon Puschkin, der Lomonossow „unsere erste Universität" nannte, sagte weiter: „In dieser Universität aber ist der Professor der Poesie und Eloquenz nichts anderes als ein gewissenhafter Beamter, kein von seinem Gott erfüllter Dichter, kein gewaltig hinreißender Redner". Dennoch darf die Bedeutung der Lomonossowschen Lyrik nicht unterschätzt werden. Es sind die ersten wirklichen Verse, die in Rußland geschrieben sind. Kantemir und Tredjakowskij konnten nur reimen; diese Sprache aber hat Kraft und Schwung, sie klingt, auch wenn es manchmal nur ein hohler Klang ist. Den Beweis, daß Tredjakowskijs Verslehre auf richtigen Grundsätzen aufgebaut war, hat erst Lomonossow geliefert. Er hat den Russen die erste wirklich dichterische Sprache gegeben und so die weitere Entwicklung der russischen Dichtung erst möglich gemacht.

P. S. In dem Hamburgischen Correspondent N. 187 steht aus des Arnolds Disputation einer wieder mich sehr Absurder Einwurf, aus welchem zu ersehen ist, er glauben, dass das Bley den höchsten Grad der Hitze bekommt, wenn es nur zu schmeltzen anfängt. Die Chymische Erfahrungen aber zeigen, dass der Wißmuth in einer Hitze welche das Bley anzunehmen fähig ist, meistens zerstöhret worden.

Frustula encaustorum ad opera Musiva paratorum jam diu in cancellariam tradidi ad Te mittenda.

Aus einem Brief Lomonosows an Leonhard Euler.

(Der am 28. November 1754 geschriebene, vier Quartseiten umfassende Brief ist in lateinischer Sprache abgefaßt, nur die hier wiedergegebene Nachschrift ist deutsch.)



Goethes Garten.

Federzeichnung von W. A. Shukowskij aus dem Jahre 1826.

Original in der Öffentlichen (vorm. Kaiserlichen) Bibliothek zu St. Petersburg.



Der Gutshof Mischenskoje, Shukowskijs Geburtsstätte.

Nach einer Federzeichnung des Dichters aus den 30er Jahren.

Aus der Sammlung von E. v. Reutern.

(Zu Seite 124—128.)

Und es ist nicht nur Wortgetöne in seinen Oden. Wenn Puschkin den gottbegnadeten Dichter in Lomonosow vermißt, so hat er recht, nicht aber, wenn er ihn auch nicht als gewaltig hinreißenden Redner gelten lassen will. Den spüren wir jedesmal, wenn Lomonosow auf die Dinge kommt, die ihm besonders am Herzen liegen, und das sind Rußland und die Wissenschaft. Da steigert sich seine Rhetorik zu einem so starken und echten Pathos, daß man ihm die Bezeichnung „dichterisch" nicht verweigern kann. Und Lomonosow kommt immer wieder auf diese beiden Gegenstände zurück, er mag reden, wovon er will. In der berühmten „Ode an die Kaiserin Elisabeth zur siebenten Wiederkehr ihres Thronbesteigungstages" (1747) preist er die Zarin als die Tochter Peters des Großen, die das Werk ihres Vaters fortsetzt, die gleich ihm überall Wissen und Bildung zu verbreiten bemüht ist, weil sie erkannt hat, daß Wissen Macht ist. Die amtliche Begeisterung wird zur echten, sobald der Dichter auf Peter zu reden kommt. Besonders schön und schwungvoll sind die Strophen, in denen er die weiten Gebiete des großen Rußland schildert, die von der Wissenschaft noch erforscht, deren Schätze noch gehoben werden sollen. Zu diesen gehört auch seine nordische Heimat, wo „der Ruf des Jägers noch nie die weidenden Renntiere aufgeschreckt hat".

Höher noch stehen einige Oden Lomonosows, aus denen nicht der Akademiker in seiner amtlichen Würde, sondern der freie Forscher und Dichter spricht, so vor allem die zwei „Betrachtungen über die Größe Gottes". Die „Morgenbetrachtung" knüpft an den Sonnenaufgang, die „Abendbetrachtung" an ein Nordlicht an. Lomonosow begnügt sich aber nicht mit der Schilderung des äußern Eindrucks, den die Naturerscheinung auf ihn macht, sondern alsbald meldet der Forscher sich zum Worte. So beginnt die „Abendbetrachtung" mit einer großartigen Schilderung des endlosen Sternenhimmels; der Forscher weiß, daß jeder dieser Sterne eine Welt für sich ist, und sein Geist verliert sich in der Unendlichkeit der Schöpfung. Dann plötzlich – „von Mitternacht ein Flammenschein!" Geht die Sonne im Norden auf? Sind alle Gesetze der Natur aufgehoben? Wer deutet dieses Wunder? Und nun werden in einer knappen Strophe die verschiedenen Annahmen über die Entstehung des Nordlichts aufgezählt, nicht in trocken lehrhaftem Ton, sondern als leidenschaftliche Frage an die „Weisen", die sich vermessen, ins Innere der Natur zu dringen, und sich doch immer wieder demütig beugen müssen vor der unfaßbaren Größe des Schöpfers und seiner Werke.

Lomonosows Tragödien sind bloße Stilübungen, sein Heldengedicht „Peter der Große" ist Bruchstück geblieben, seine geschichtlichen Schriften sind keine wissenschaftlichen Arbeiten, sondern volkstümliche Darstellungen der ältern russischen Geschichte, verfaßt auf besondern Wunsch der Zarin Elisabeth, einseitig und kritiklos.

Lomonosow starb 1765. Zehn Jahre vor seinem Tode war in Moskau die erste russische Universität gegründet worden und damit eine Pflanzstätte der Bildung geschaffen, wie der große Gelehrte und Patriot sie seinem Volke stets gewünscht hatte.

Lomonosow wurde der „russische Pindar" genannt; um den Ruhm eines „russischen Racine" warb sein jüngerer Zeitgenosse Alexander Wasiljewitsch Sumarokow (1718–77).

Schon 1702 war auf Befehl Peters des Großen in Moskau ein Theater aufgebaut worden, in dem der Direktor Johann Kunst erst mit deutschen, dann mit russischen Schauspielern Haupt- und Staatsaktionen, Komödien und Tragödien aufführte. Man spielte eine „Tragödie von Scipio Africanus, dem römischen Feldherrn, und der Königin Sophonisbe",

den „Papinianus“ des Andreas Gryphius, ein Don-Juan-Drama („Komödie von Don Jan und Don Pedro“), Molières „Arzt wider Willen“ und „Amphitryon“, ohne daß das Publikum sonderlich viel Gefallen daran gefunden hätte. Solange die Komödianten deutsch spielten, verstand man sie überhaupt nicht, und das fürchterliche Russisch, in das die Komödien später übersetzt wurden, versteht heute selbst der philologisch geschulte Leser nur, wenn er das Original neben der Übersetzung liegen hat. Das Theater bestand nur wenige Jahre. Aber bei Hofe hatte die neue Kunst Freunde gefunden. Auf Veranlassung der Schwester Peters des Großen, Natalia, wurden im Petersburger Zarenschloß wiederholt Theateraufführungen veranstaltet, für die die Prinzessin sogar einige Stücke geschrieben haben soll (vgl. S. 76). Peters Nachfolgerinnen, die Zarinnen Anna und Elisabeth, ließen sich deutsche, französische und italienische Komödien, Tragödien und Opern vorspielen. Auch das Ballett wird jetzt zur beliebten, eifrig gepflegten höfischen Kunst. Da die Zarin kein Italienisch verstand, mußte der deutsche Akademieprofessor Stählin die italienischen Operntexte ins Deutsche übersetzen, und der Hofpoet und Professor der Eloquenz Tredjakowskij übersetzte sie weiter ins Russische. Von deutschen Wandertruppen hat sowohl die der Karoline Neuber wie die Schönemannsche und Ackermannsche in Petersburg gespielt.

Inzwischen aber war der Sinn für die Bühnenkunst in immer weitere Kreise gedrungen und die Zeit für die Schaffung eines wenigstens der Sprache nach russischen Theaters gekommen. Sein Schöpfer ist Sumarokow. Er war Zögling der Petersburger adeligen Kadettenanstalt und hatte mit seinen Kameraden wiederholt als Tänzer, Chorist und Statist an den Aufführungen des französischen Hoftheaters teilnehmen müssen. Die Freude am Theaterspiel war bei den jungen Leuten groß und weckte den Wunsch nach selbständiger Betätigung. Und so schrieb Sumarokow, nachdem er die Kadettenanstalt längst verlassen hatte, 1747 seine erste „regelmäßige“ Alexandrinertragödie „Chorew“, die 1749 von den Kadetten vor der Zarin Elisabeth aufgeführt wurde und großen Beifall fand. Dem ersten Versuch folgten weitere, 1750 wurde von der Zarin den Professoren der Akademie der Wissenschaften Lomonosow und Tredjakowskij kurzerhand der Befehl erteilt, je eine Tragödie für die Kadetten zu verfassen. Lomonosows „Temira und Selim“ wurde 1751 in Gegenwart des ganzen Hofes gespielt; die Aufführung von Tredjakowskijs „Deidamia“ jedoch unterblieb, weil die Darsteller sich weigerten, die holprigen Verse auswendig zu lernen.

Wenige Jahre darauf war aus dem Liebhabertheater der Kadetten ein russisches Hoftheater geworden, das als gleichberechtigt neben dem französischen stand und dessen Aufführungen öffentlich waren. Seine Entwicklung war dadurch begünstigt worden, daß ihm die Schauspieler unerwarteterweise aus der Provinz kamen. Ein junger Kaufmann aus Jaroslawl, Fedor Wolkow (1729–63; Abb. 18), hatte in Petersburg eine Aufführung der Kadetten und wohl auch ein paar deutsche Vorstellungen der Ackermannschen Gesellschaft gesehen und einen so großen Eindruck davongetragen, daß er, in die Heimat zurückgekehrt, sich mit seinen Brüdern und einigen Altersgenossen zusammentat und, anfangs nur zum eigenen Vergnügen, Theateraufführungen in einer großen Scheune veranstaltete. Man spielte Stücke von Sumarokow, geistliche Dramen und einige von Wolkow selbst übersetzte Werke ausländischer Dichter. Die Aufführungen lockten bald eine größere Menge an, sie wurden zum Stadtgespräch, die Kunde drang bis nach Petersburg, und 1752 ließ die Zarin Elisabeth die Jaroslawler zu sich kommen und sich von ihnen ein geistliches Spiel „Von

der Buße und Reue des Sünders" vorspielen. Die Aufführung gefiel ungemein, Wolkow und einige seiner Genossen mußten sich in Petersburg in der Kadettenanstalt noch in etlichen Wissenschaften und Künsten vervollkommnen, und 1756 wurde durch Allerhöchsten Erlaß das „Russische Theater zur Aufführung von Tragödien und Komödien" gegründet. Zum Direktor wurde Sumarokow ernannt, Wolkow erhielt den Titel eines „ersten Schauspielers". Neben ihm tat sich sein Jaroslawler Kunstgenosse Dmitrewskij hervor. Sumarokow, Wolkow und Dmitrewskij lieferten auch die Stücke für die neue Bühne. Selbstverständlich nahmen Übersetzungen fremder Dramen einen bedeutenden Raum im Spielplan ein. Neben den Franzosen Racine, Voltaire, Molière, Destouches usw. erfreute sich der Däne Holberg bald einer ganz besondern Beliebtheit.



Abb. 18. Fedor Wolkow.
Nach dem Gemälde von A. Losenko.

Sumarokows Tragödien sind nicht viel mehr als sklavische Nachahmungen französischer Vorbilder; von Racine und Voltaire hat er nicht nur die Form seiner Tragödien, sondern auch die meisten Gedanken und Situationen. Aber die Stoffe entnahm er bezeichnenderweise nicht der klassischen Sage, sondern der Geschichte Rußlands: der Held seiner ersten Tragödie „Chorew" ist der sagenhafte Begründer Kijews; seine zweite Tragödie „Sinaw und Truwor" spielt in Nowgorod zur Zeit der „Berufung" der Waräger; auch ein „Falscher Demetrius" stammt aus seiner Feder. Von altrussischem Geist spürt man in all diesen Tragödien allerdings kaum einen Hauch. Aber auch der Orient in Racines „Bajazeth" ist ungeschichtlich; nur weiß der Franzose durch seinen lyrischen Schwung, den Glanz seiner Sprache darüber hinwegzutäuschen. Sumarokow kann das nicht, daher wirken seine Tragödien auf den heutigen Leser fast wie Parodien, besonders der „Falsche Demetrius" mit seinem fürchterlich bramarbasierenden Helden:

„Tyrann nur will ich sein! Mögt ihr die Tugend preisen!
Daß sie ein Wahn, kann leicht der Lauf der Welt beweisen!
Die Hölle schreckt mich nicht, so grimmig sie auch droht ..."

In einer andern Szene erklärt er:

„Ich bin ans Grau'n gewöhnt, von Bosheit ganz durchtränkt,
Von Barbarei erfüllt und ganz mit Blut besprengt."

Als er sich zum Schluß den Dolch in die Brust bohrt, ruft er pathetisch:

„Nun, Hölle, nimm mich auf! Verzehrt mich, ew'ge Flammen!
O stürzte doch mit mir die ganze Welt zusammen!"

Der Beifall, den Sumarokow bei seinen Zeitgenossen fand, ist leicht zu begreifen. Seine Stücke wirkten durch ihre unzweifelhaften szenischen Vorzüge, durch ihre nationalen Stoffe, die dem Zuschauer zwar ein ganz verzerrtes Bild der Vergangenheit boten, in ihm aber das stolze Bewußtsein weckten, daß auch das alte Rußland seine großen Helden und edlen Frauen gehabt hatte, endlich durch die vielen moralischen und politischen Aussprüche und Betrachtungen, die Sumarokow seinen Helden in den Mund legt und in denen er die humanen Ideen der Aufklärungszeit predigt.

Sumarokow hat auch mehrere Komödien geschrieben, in denen er die Franzosen ebenso sklavisch nachahmt wie in seinen Tragödien. Er sucht wohl in ihnen nationale Laster zu geißeln, vor allem die Bestechlichkeit der Justiz; aber da er mit den feststehenden Typen der klassischen Komödie (Liebhaber, Räsonneur, Soubrette usw.) arbeitet und die Handlung nach fremdländischer Schablone aufbaut, so wirken seine Komödien heute noch unwahrer als seine Tragödien, trotz einzelner gelungener Gestalten und Szenen. In einer Komödie „Tressotinius" hat er in der Gestalt des Titelhelden, eines lächerlichen Pedanten, seinen Bruder in Apoll Tredjakowskij auf die Bühne gebracht. Auch Satiren und Fabeln, unter denen manche sehr witzig und treffend sind, sowie lyrische Gedichte aller Gattungen hat Sumarokow verfaßt. Es war sein Ehrgeiz, in allen poetischen Sätteln gerecht zu sein, und er war von der hohen Bedeutung seiner Dichtungen tief überzeugt. „Was Athen einst schaute und Paris jetzt sieht, das ward Rußland durch meine Bemühungen zuteil."

Dieses Selbstbewußtsein Sumarokows rief den größten Zorn Lomonosows hervor, der seine eigene Dichtung stets nur als Nebenbeschäftigung angesehen hatte und nicht begriff, wie Sumarokow als gebildeter Mann unablässig von seinen „elenden Reimereien" reden könne. Aber mag Sumarokows Größenwahn noch so unberechtigt und noch so lächerlich sein, aus ihm spricht ein ganz richtiges Empfinden, eine Erkenntnis, die damals erst zu dämmern begann: daß die Kunst etwas Größeres und Wichtigeres sei als „Obst und Konfekt nach einem kräftigen Mittagessen". Worin ihre Bedeutung bestand, wußte Sumarokow, der sich ganz naiv mit „dem Herrn von Voltaire" auf eine Stufe stellte, ebensowenig wie Lomonosow, dem die Dichtung nur ein Glied im System der menschlichen Erkenntnisse und keineswegs das wichtigste war; auch das folgende Geschlecht wußte das noch nicht. Daß Sumarokow es aber schon ahnte, ist um so bedeutsamer, als die Zeit, in der er lebte, keineswegs dazu angetan war, das Selbstgefühl eines Dichters zu nähren. Als in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts das „höchst gemeine Genre" des bürgerlichen Trauerspiels und der „comédie larmoyante" auch in Rußland begeisterte Verehrer fand und Beaumarchais' „Eugénie" in Moskau mit großem Erfolg aufgeführt wurde, da wetterte der Klassiker Sumarokow folgendermaßen gegen den „Kanzleischreiber", der die neue Komödie übersetzt hatte:

„Es geziemt einem Kanzlisten ebensowenig, den Geschmack der Moskauer Fürsten und Herren zu preisen, wie es den Leuten, die zur Aufführung der ‚Semira' ins Theater gekommen sind, geziemt, sich dicht vor das Orchester zu setzen und Nüsse zu knacken und sich einzubilden, daß, wenn man sein Eintrittsgeld bezahlt habe, man im Parkett Faustkämpfe ausfechten und in den Logen sich die Neuigkeiten der Woche mit lauter Stimme erzählen dürfe. Ihr Reisenden, die Ihr in Paris und in London wart, sagt an! Knackt man dort Nüsse während der Aufführung eines Schauspiels? Und wenn die dramatische Handlung auf dem Höhepunkt ist, prügelt man dann die in Streit geratenen besoffenen Kutscher, zum Entsetzen des Parketts, der Logen und des ganzen Theaters?"

5. Die Zeit Katharinas II.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beginnt die russische Gesellschaft allmählich über das blinde Nachahmen und Aneignen von Äußerlichkeiten hinauszuwachsen und in die Gedankenwelt des Westens einzudringen. Lomonosow war der erste europäisch gebildete Gelehrte Rußlands; in Sumarokows Dramen spürt man schon die Wirkung der Aufklärungsideen. Die Lehren vom Naturrecht, von der Entstehung des Staates durch Vertrag, von der Souveränität des Volkes, auf die schon Tatistschew hinwies, bewegen die Gemüter immer mehr und rufen das Bestreben nach Befreiung vom übermäßigen staatlichen Zwang wach. Voltaires Name wird immer häufiger genannt; Übersetzungen seiner Schriften erscheinen nicht nur in Petersburg und Moskau, sondern auch in zahlreichen Provinzstädten. Allerdings bleiben die Aufklärungsideen vorläufig nur ein wirkungsvoller äußerer Schmuck der adeligen Lebensführung, ohne daß diese tiefer durch sie beeinflußt würde. Man preist die Freiheit und sieht in der Hörigkeit der Bauern nach wie vor eine beinahe göttliche Einrichtung, an der nicht gerüttelt werden darf. Das ist aber keineswegs bewußte Heuchelei, sondern ein ganz natürlicher Zwiespalt zwischen angelernten Anschauungen einerseits und Gewohnheiten und Überlieferungen anderseits, die sich in Jahrhunderten entwickelt haben und nicht von heute auf morgen abgestoßen werden können.



Abb. 19. Katharina II.
Nach einem Gemälde von F. Rokotow.

Bedeutungsvoll für die Entwicklung der neuen Ideen in Rußland wurde die Regierungszeit Katharinas II. (Abb. 19), vor allem das erste Jahrzehnt ihrer Herrschaft. Die 1729 in Stettin geborene Prinzessin Sophie von Anhalt-Zerbst, die vom Schicksal zur Herrscherin über einen halben Weltteil ausersehen war, die Philosophin auf dem Zarenthrone, die

d'Alembert zum Erzieher ihres Sohnes haben wollte, die Diderots Bibliothek kaufte, um ihm aus seinen Geldnöten zu helfen, die Büchersammlung bis zu seinem Tode in seinem Besitz ließ und ihm ein anständiges Bibliothekarsgehalt zahlte, die bis zu ihrem Lebensende mit Melchior Grimm in Briefwechsel stand, war die erste Herrscherpersönlichkeit in Rußland, die nicht nur Machtpolitik, sondern auch bewußte Kulturpolitik trieb. „Peter gab Rußland den Leib, Katharina hauchte ihm die Seele ein", dieser Ausspruch eines ihrer Lobredner ist durchaus berechtigt, mag auch meist persönlicher Ehrgeiz die Triebfeder ihres Handelns gewesen sein, mag sie sich nur zu oft mit dem bloßen Schein begnügt haben, und mag die Entwicklung der von ihr geweckten russischen Seele ihr zuletzt auch so peinlich geworden sein, daß sie späterhin alles daransetzte, diese Entwicklung wieder zu hemmen.

Der Ehrgeiz der Zarin erstreckte sich auch auf das literarische Gebiet. Pypin sagt in seiner Literaturgeschichte:

„Kein russischer Herrscher, weder aus früherer noch aus späterer Zeit, hat der Literatur soviel persönliche Aufmerksamkeit gewidmet, sie teils unterstützend, teils hemmend; keiner stand der geistigen Bewegung in Europa, die für unsere Literatur von so großer Bedeutung war, so nahe; keiner endlich hat sich selbst so viel schriftstellerisch betätigt. Katharina stand der literarischen Bewegung ihrer Zeit nicht gleichgültig gegenüber, sondern nahm selbst lebhaftesten tätigen Anteil an ihr, wollte sie leiten, und als die Führung ihren Händen entglitt, wurde sie gereizt und suchte die Entwicklung zum Stillstand zu bringen."

Schon durch ihren ersten literarischen Versuch erregte Katharina II. in ganz Europa Aufsehen. Allerdings handelte es sich um kein dichterisches Erzeugnis. Es ist die „Instruktion" (Abb. 20) für die Mitglieder der 1767 nach Moskau berufenen Kommission zur Ausarbeitung eines neuen Gesetzbuches. Mit Recht nennt Pypin diese Instruktion ein „Dokument der literarischen Bildung der Zeit", denn von den 631 Paragraphen der Schrift sind 469 aus fremden Quellen geschöpft, und zwar sind es vor allem Beccaria und Montesquieu, deren Lehren die Zarin beeinflußt haben. Sie selbst schrieb an d'Alembert, sie habe „Montesquieu beraubt, ohne ihn zu nennen":

„Wenn er aus dem Elysium auf meine Arbeit herniederschaut, so wird er, hoffe ich, mir diesen literarischen Diebstahl vergeben, den zwanzig Millionen Menschen zuliebe, deren Wohl diese Arbeit gilt. Er hatte die Menschheit so lieb, daß er sicher nicht zürnen wird; sein ‚Geist der Gesetze' ist mein Brevier."

Aus der Verwirklichung der in der Instruktion verkündeten Gedanken wurde freilich nichts. Die Abgeordneten wurden bereits 1768 wieder nach Hause geschickt, angeblich weil der Ausbruch des Krieges mit der Türkei ein ruhiges Weiterarbeiten unmöglich machte, in Wahrheit weil die Zarin erkannt hatte, daß die Gedanken zwar dicht beieinander wohnen, doch „hart im Raume stoßen sich die Sachen". Es wäre ungerecht, zu behaupten, Katharina hätte mit den liberalen Ideen nur kokettiert. Die Verständnislosigkeit der Mehrzahl der Abgeordneten zeigte, daß an eine Verwirklichung des gesamten in der „Instruktion" niedergelegten Programms nicht zu denken war, daß Volk und Land in Rußland dazu noch lange nicht reif waren. Aber nun langsam, Schritt für Schritt, auf das einmal als richtig erkannte Ziel zuzugehen, war Katharinas Sache nicht. Sie verzichtete lieber oder täuschte sich vor, das Unerreichbare wäre schon erreicht. Täuschte sich vor oder ließ sich täuschen: die sprichwörtlich gewordenen „Potiomkinschen Dörfer" wurden ja auch für sie geschaffen. Sah sie später andere noch auf denselben Wegen, die sie verlassen hatte, so ärgerte sie sich; was ihr nicht gelungen war, sollte andern auch nicht gelingen, und so kam sie oft dazu, Bestrebungen, die sie selbst eingeleitet hatte, später heftig zu bekämpfen. Ein echt weiblicher Zug,

der unbedingt mit in Betracht gezogen werden muß, wenn man den völligen Umschwung ihrer Politik im Laufe der Jahrzehnte erklären will.

Dennoch trug die in der „Instruktion" geleistete Arbeit ihre Früchte. Sie brachte die Geister in Bewegung, sie weckte Mut und Hoffnung; der schroffe Gegensatz zwischen den in der Instruktion vertretenen Anschauungen und der russischen Wirklichkeit zwang zur kritischen Auseinandersetzung mit dieser Wirklichkeit, und die Stellungnahme der Zarin schien die Gewähr zu geben, daß man offen und ungestraft reden dürfe.



Господи Боже мой! вонми ми, и вразуми мя, да сотворю судъ людямъ Твоимъ по закону святому Твоему судити въ правду!

HErr mein GOtt!. vernimm mich, gieb mir Verstand, dein Volk zu richten, nach deinem heiligen Gesetze und nach der Wahrheit!

НАКАЗЪ
КОММИССІИ
О
СОСТАВЛЕНІИ ПРОЕКТА
НОВАГО УЛОЖЕНІЯ.

Instruction
für die
zu Verfertigung des Entwurfs
zu
einem neuen Gesetz-Buche
verordnete Commißion.

1. Законъ Христіанскій научаетъ насъ взаимно дѣлать другъ другу добро, сколько возможно.
2. Полагая сіе закономъ вѣры предписанное правило, за вкоренившееся, или за долженствующее вкорениться въ сердцахъ цѣлаго народа, не можемъ инаго кромѣ сего здѣлать положенія, что всякаго честнаго человѣка въ обще-

1. Die Christliche Religion lehret uns, einer dem andern so viel gutes zu thun, als uns möglich ist.
2. Wenn wir diese Vorschrift unserer Glaubenslehre, als eine in den Herzen eines ganzen Volks eingepflanzte, oder noch einzupflanzende Regel ansehen, so können wir keinen andern als diesen Schluß machen: Es müsse überhaupt eines jeden ehrlichen Menschen

A 2

Abb. 20. Erste Seite aus der „Instruktion" Katharinas II.
„Gedruckt zu Moscau 1767".

Das Jahrzehnt nach der Abfassung der „Instruktion" bringt eine plötzliche, wenn auch nur kurze Blüte der russischen Journalistik. Zwar hatte schon 1759 Sumarokow den Versuch gemacht, eine literarische Zeitschrift herauszugeben („Trudoliubiwaja Ptschela", „Die arbeitsame Biene"), der Erfolg blieb jedoch aus und das Beispiel Sumarokows fand keine Nachahmer. Jetzt aber, in den Jahren 1769–74 taucht eine ganze Anzahl satirisch-moralischer Wochenschriften auf, die zwar auch nur kurze Zeit bestanden, deren Bedeutung und Einfluß aber nicht unterschätzt werden darf. Sie sind vor allem ein Beweis dafür, daß der Sinn für Literatur schon in weitern Kreisen vorhanden war, daß es nicht nur Schriftsteller, sondern auch Leser in beträchtlicher, nach unsern heutigen Begriffen freilich immer noch geringer Anzahl gab.

Vorbilder waren selbstverständlich auch hier die weltberühmten englischen Zeitschriften, der „Tatler" und der „Spectator" von Steele und Addison. Die russischen Blätter entnahmen ihnen ganze Stücke, die sie durch oft recht geringfügige Änderungen den russischen Verhältnissen anzupassen suchten. Die erste Anregung war auch hier von der Zarin selbst ausgegangen. Die älteste dieser Wochenschriften, „Wsiakaja Wsiatschina" („Buntes Allerlei"), die 1769 zu erscheinen begann, wurde von Kositzkij, einem Beamten der Hofkanzlei, herausgegeben; in Wirklichkeit aber leitete Katharina selbst die Zeitschrift, und auch der größte

Teil der Beiträge entstammte ihrer Feder. Das Beispiel fand sofort Nachahmung; in demselben Jahr 1769 kamen acht neue Wochenschriften auf, und ihre Zahl stieg in den folgenden Jahren bis auf sechzehn. Die bedeutendsten und wertvollsten unter diesen Zeitschriften sind die von Nowikow herausgegebenen: „Truten“ („Die Drohne“, 1769–70), „Shiwopisetz“ („Der Maler“, 1772–73) und „Koscheliok“ („Der Beutel“, 1774). Bemerkenswert ist der Freimut, mit dem alle diese Blätter mit der „Wsiakaja Wsiatschina“ polemisieren, deren wirklichen Herausgeber man doch kennen mußte. Allerdings hat diese Kühnheit sich zum mindesten an Nowikow, wie wir später noch sehen werden, bitter gerächt.

Dem Vorbild der englischen Wochenschriften kommt das Blatt der Zarin am nächsten. Es ist mehr moralisierend als ausgesprochen satirisch. Wohl wird auch im „Bunten Allerlei“ über die Roheit und Unbildung des Landadels, über die Modenarren und -närrinnen, über die bestechlichen Beamten gespottet, aber in einem sehr milden, gutmütig-nachsichtigen Tone. Es wird mehr von „Schwächen“ als von Lastern geredet: die kleinen Diebe fängt man und die großen läßt man laufen. Allgemeine moralische Betrachtung über Tugend und gute Sitten finden sich viel häufiger als satirische Wirklichkeitsschilderungen, und zwischendurch stößt man auch auf Beiträge, in denen von Satire und Kritik überhaupt nichts zu merken ist, vielmehr die herrschende Ordnung gelobt und verteidigt wird.

Auch von der Bühne aus suchte Katharina auf ihre Untertanen zu wirken. Ihre Komödien sind auf denselben Ton gestimmt wie ihre Aufsätze in dem „Bunten Allerlei“. Es sind nicht die sozialen Zustände Rußlands, sondern allgemein menschliche Laster und Gebrechen, allerdings zum Teil wenigstens in ihrer russischen Erscheinungsform, die an den Pranger gestellt werden. Aufgebaut sind die Komödien ganz und gar nach der französischen Schablone; sie weisen alle Typen des klassischen Lustspiels auf, und auch die Fabel lehnt sich meist an ein fremdes Vorbild an. Aber der Dialog ist oft lebhaft und witzig und die Charakteristik zwar nicht fein, doch treffend. Katharinas erste und gelungenste Komödie betitelt sich „O diese Zeit!“ (1772). Die komischen Hauptpersonen sind drei alte Weiber, deren Namen schon zeigen, wes Geistes Kind sie sind. Sie heißen Chanshachina (Heuchlerin), Westnikowa (Klatschbase), Tschudichina (die Abergläubische).

Einen ungleich schärfern Ton schlägt die Zarin in drei Komödien an, die in den 80er Jahren entstanden, dem „Betrüger“, dem „Verführten“ und dem „Sibirischen Schamanen“. Der Angriff richtet sich gegen das Freimaurertum, das der Aufklärerin nicht nur wegen seiner Mystik verhaßt war, sondern auch, wie Pypin richtig bemerkt, weil Katharina „auch nicht den Schatten einer Organisation dulden mochte, die den Anspruch erhob, unabhängig und im geheimen zu wirken“. Sie wollte, fährt derselbe Literarhistoriker fort, „an der Spitze nicht nur des Staates, sondern auch der Gesellschaft stehen; verwöhnt durch ihre Erfolge und die Schmeichelreden der großen europäischen Schriftsteller, stolz auf ihre geistige Überlegenheit, glaubte sie, allein die Erziehung der Gesellschaft leiten zu können“.

Sehr eigentümlich berührt es, unter den Bühnendichtungen der Zarin auch einige Nachahmungen Shakespeares zu finden. Die Komödie „Das kommt davon, wenn man einen Wäschekorb hat“ wird von der Verfasserin selbst als „freie aber schwache Nachahmung Shakespeares“ bezeichnet. Vorbild sind „Die lustigen Weiber von Windsor“, die Handlung ist aber nach Rußland verlegt, aus Falstaff ein Polkad, aus Ford ein Fordow, aus Slender ein Slenderow geworden. Auch Shakespeares Historien hat Katharina in Dramen aus der russischen

Geschichte („Rurik“, „Oleg“; Abb. 21) nachgeahmt; ausdrücklich wird darauf hingewiesen, daß hier nach dem Muster des englischen Dichters „die üblichen theatralischen Regeln“, d. h. die klassischen drei Einheiten, nicht eingehalten sind. Der dichterische Wert dieser Historien ist gering, auch von Geschichte ist wenig in ihnen zu finden; sie bieten aber der Verfasserin Gelegenheit, ihre Ansichten über Staat und Volk auszusprechen, und die Volksszenen mit eingelegten Tänzen und Gesängen zeigen (wie auch einige Singspiele Katharinas), daß die Zarin das damals gerade erwachende Interesse für die Volksdichtung teilte. In ihrem wenn auch unzulänglichen Bestreben, ein Bild russischen Lebens der Vergangenheit zu bieten, bedeuten die Historien Katharinas einen entschiedenen Fortschritt gegenüber den Tragödien Sumarokows.

Die schriftstellerische Tätigkeit der Zarin ist durch die Beiträge zum „Bunten Allerlei“ und die Bühnenstücke keineswegs erschöpft. Sie schrieb noch allegorische Märchen („Vom Königssohn Chlor“, „Fewej“), Aufsätze über Erziehung, geschichtliche Betrachtungen; in den „Unterhaltungen der St. Petersburger Akademie“ setzte sie ihre satirischen Plaudereien aus dem „Bunten Allerlei“ unter dem Titel „Byli i nebylitzy“ („Erlebtes und Erdachtes“) fort. Nur eines tat sie nicht, den „parnassischen Gaul satteln“, wie ihr „Sänger“ Derschawin sich ausdrückte, d. h. sie schrieb keine Verse; die in ihre Singspiele und Historien eingelegten Lieder ließ sie von ihren Sekretären verfassen, die auch ihre grammatischen und orthographischen Fehler zu verbessern hatten. Unrichtig ist aber die in einigen Literaturgeschichten aufgestellte Behauptung, Katharina habe überhaupt nur französisch geschrieben und ihre Schriften ins Russische übersetzen lassen. Sie war sehr jung nach Rußland gekommen und hatte Zeit genug, sich die russische Sprache anzueignen. Sie tat es auch mit großem Eifer und zeigte stets eine ganz besondere Vorliebe für derb volkstümliche Ausdrücke und Redewendungen. Allerdings hat sie auch eine Anzahl von Werken (Komödien, Satiren, Betrachtungen u. ä.) in französischer Sprache geschrieben, und französisch abgefaßt ist auch ihre wertvollste literarische Arbeit, ihre Memoiren, von denen ein Teil 1859 von Alexander Herzen auf Grund eines vielfach unzuverlässigen Manuskripts in London veröffentlicht wurde und die erst seit 1907 in einer vollständigen kritischen Ausgabe der Petersburger Akademie der Wissenschaften vorliegen. Katharina selbst

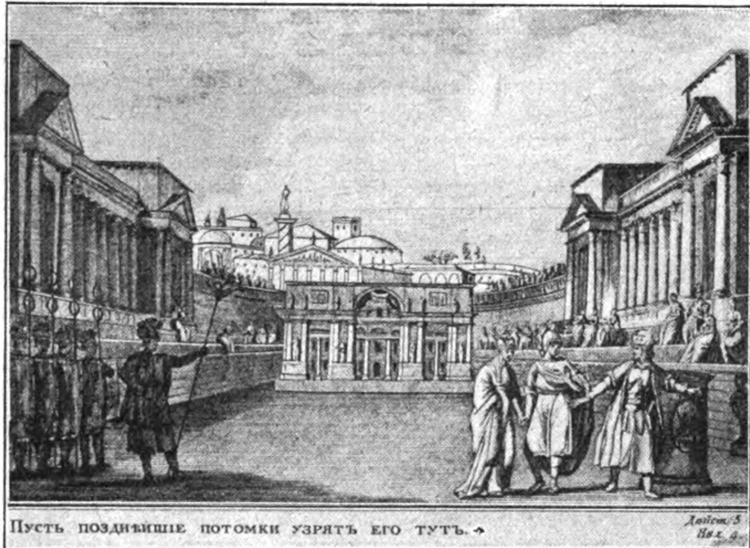


Abb. 21. Zeitgenössische Illustration zum Schauspiel „Die Regierung des Oleg“ von Katharina II.
(Die Unterschrift ist eine Stelle aus dem 5. Aufzug des Stückes: „Mögen seine späten Nachkommen ihn hier wiedererkennen“.)

dürfte kaum eine so späte Veröffentlichung gewünscht haben, denn diese Memoiren sind keine intimen Herzensbekenntnisse, sondern die Zarin zeichnet sich hier so, wie sie von der Mitwelt und Nachwelt gesehen werden wollte, und sie tut es mit sehr viel Geist und Geschick. Wir gewinnen aus diesen Erinnerungen das Bild einer eigenartigen, starken und zielbewußten Persönlichkeit, die sich „allen Gewalten zum Trotz zu erhalten" verstanden hat.

„Als am 6./17. November 1796 ein Schlaganfall Katharina hinwegnahm", sagt der Herausgeber der ausgezeichneten deutschen Ausgabe der Memoiren der Zarin, Erich Boehme, „vergaß man wohl über dem äußern Glanze ihrer Regierung, daß das Reich in seinem Innern ein wildes Chaos darstellte, daß die Knechtung der leibeigenen Bauern zu ihrer Zeit ihre schlimmste Höhe erreicht hatte; man übersah die Schatten, die ihre ungezügelte Sinnlichkeit auf ihr persönliches Leben werfen mußte, die unsinnige Verschwendung und Korruption, die sie großgezogen; man verzieh die Fehler ihrer äußern Politik, die Last, die sie für das Volk bedeuteten, und die Irrtümer der innern Verwaltung. Man sah, daß unter der Herrschaft der charakterstarken, arbeitsamen, gebildeten Frau Rußland eine Großmacht geworden war, und daß ihre volksbeglückenden Pläne, die auf dem Papier geblieben waren, doch Gedankengänge geweckt hatten, die nicht vergeblich geblieben sind ..."


Abb. 22. N. J. Nowikow.
Nach einem Bildnis von Lewitzkij.

Daß diese neuen „Gedankengänge" der Zarin selbst sehr wenig genehm waren, ist hier schon hervorgehoben worden. Schwer darunter zu leiden hatten zwei der bedeutendsten Köpfe ihrer Zeit, Nowikow und Radistschew.

Nikolaj Iwanowitsch Nowikow (geb. 1744; Abb. 22) war ursprünglich Offizier, dann Schriftführer der berühmten Kommission zur Ausarbeitung des neuen Gesetzbuches. 1769 gründete er seine Wochenschrift „Die Drohne", deren scharfer Ton bald das Mißfallen der Zarin erregte, so daß er sich mäßigen mußte und mit dem zweiten Jahrgang das Erscheinen seines Blattes ganz einstellte. Das gleiche wiederholte sich mit seinem zweiten Blatt, dem „Maler"; der Herausgeber war allerdings so schlau, die Zeitschrift mit einer Huldigung an den „unbekannten Verfasser der Komödie ‚O diese Zeit!'" zu eröffnen.

Aber obgleich die Zarin in einem sehr gnädigen Brief dem Herausgeber sogar versprach, gelegentlich einen Beitrag für seine Zeitschrift zu liefern, sah Nowikow sich bald so heftigen Angriffen ausgesetzt, daß er immer mehr Zurückhaltung üben mußte und sein Blatt immer farbloser wurde, bis es nach einem Jahr ganz einging. Noch weniger Erfolg hatte die dritte Zeitschrift, „Der Beutel", die auch nur kurze Zeit bestand und eigentlich nur noch über die Ausländerei der Russen zu spotten wagte.

Um so kühner ist die Satire in dem ersten Jahrgang der „Drohne“ (Abb. 23) und in den ersten Heften des „Malers“. Sie richtet sich gegen die Roheit und Unbildung der russischen Gesellschaft, gegen das unter der westlichen Tünche immer wieder zum Vorschein kommende Barbarentum, gegen die sittliche Verwahrlosung der herrschenden Klassen, die vor allem in der Bestechlichkeit der Beamtenschaft und der schamlosen Ausbeutung der hörigen Bauern durch die Gutsbesitzer zum Ausdruck kam. Zu den gelungensten Stücken im „Maler“ gehören die „Briefe an Falalej“, einen in der Residenz lebenden Landjunker, den Vater und Onkel über das Leben und Treiben in der Heimat unterrichten. Wir haben hier ein Bild des russischen Provinzadels, wie es treffender und reichhaltiger auch Fonwisin in seinem „Landjunker“ nicht bieten konnte. Da klagt der Vater etwa über seine „Armut“:

„Der Herrgott läßt nicht jeden einen Schatz finden; den Bauern kannst du aber das Fell vom Leibe ziehn und hast doch keinen rechten Nutzen. Ich gebe mir redlich Mühe, aber was soll man machen? Fünf Tage in der Woche haben die Leute Fronarbeit, und wieviel läßt sich in fünf Tagen schaffen? Ich prügle sie ohne Erbarmen, allein die Einkünfte werden nicht größer, von Jahr zu Jahr verarmen die Bauern mehr.“


ТРУТЕНЬ,
ЕЖЕНЕДѢЛЬНОЕ
ИЗДАНІЕ,
на
1769 годъ,
МѢСЯЦЪ МАЙ

Они работаютъ, а вы ихъ трудъ ядите.
Г. Сумар. въ XLIII. притчѣ, I. книги.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

Abb. 23. Titelblatt der Nowikowschen Zeitschrift „Die Drohne“.
Übersetzung: Die Drohne, Wochenschrift für das Jahr 1769, Monat Mai, — „Sie arbeiten, ihr aber nährt euch von ihrer Arbeit.“ Sumarokow in der 18. Parabel des 1. Buches. — St. Petersburg.

In einem andern Brief gibt der liebende Vater dem Sohn den Rat zu heiraten. Eine passende Braut hat er schon in Aussicht:

„Es ist die Nichte unseres Statthalters. Das ist nicht nur zum Spaß, mein Lieber: alle unsere anhängigen Prozesse werden dann zu unsern Gunsten entschieden, und etlichen von unsern Nachbarn nehmen wir das ganze Land bis hart an die Kornscheuer weg. Das wird fein! Kein Huhn kann er dann mehr frei umher laufen lassen ... Dein Onkel Jermolaj ist auch ganz meiner Meinung; wir unterhielten uns lange darüber an deinem Lieblingsplätzchen unter der Eiche, wo du dich in jungen Jahren vergnügtest: du hängtest die Hunde, die die Hasen nicht ordentlich gehetzt hatten, an die Äste, und prügeltest die Jäger, wenn ihre Hunde den deinen vorausgekommen waren. Du bist immer ein Spaßvogel gewesen! Wenn du mal die Leute zu hauen anfingst, dann gab es ein Geschrei und ein Klatschen, als wenn im Kriminalamt eine Exekution vorgenommen würde. Wir wären manchmal fast geplatzt vor Lachen ...“

Nowikow war nicht der Mann, sich durch das Schicksal seiner Zeitschriften irre machen zu lassen. Er trug sich schon mit neuen großen Plänen. Als das beste Mittel im Kampf

gegen die Unbildung erschien ihm die Verbreitung wahrer Bildung. Bereits 1773 hatte er mit der Veröffentlichung von Materialien zur russischen Geschichte („Altrussische Bibliothek") begonnen; im selben Jahr erschien sein „Versuch eines geschichtlichen Lexikons russischer Schriftsteller"; 1775 wurde er Freimaurer, und von da an zeigt er sich unermüdlich bestrebt, den Kreis seines Wirkens möglichst weit auszudehnen. 1779 siedelte er nach Moskau über und pachtete die Druckerei der Universität, um alsbald eine erstaunlich vielseitige Verlegertätigkeit zu entfalten. Es gelang ihm, eine ganze Menge Gesinnungsgenossen, zum größten Teil Freimaurer, um sich zu scharen, die ihn mit Geldmitteln unterstützten und ihm Manuskripte lieferten. Sein eifrigster Mitarbeiter war der Universitätsprofessor Johann Schwarz, ein Deutscher, der erst 1776 nach Rußland gekommen war. Es wurde 1782 eine „Gesellschaft der Freunde" gegründet, deren Zweck war, Bücher jeder Art, vor allem Lehrbücher herauszugeben und sie den Schulen zur Verfügung zu stellen, mit allen Mitteln die Verbreitung wahrer Kultur in der Gesellschaft zu fördern, Lehrer auszubilden usw. In einem von Schwarz geleiteten „philologischen Seminar" wurden von Studenten wissenschaftliche und belehrende Schriften aus fremden Sprachen ins Russische übersetzt; in zahlreichen Provinzstädten wurden Buchhandlungen eröffnet, die die Verlagswerke der Gesellschaft (die sich von 1784 ab „Typographische Kompanie" nannte) vertreiben sollten; in Moskau gründete Nowikow eine Lesehalle, in der Unbemittelten die Bücher kostenlos ausgeliehen wurden. In den ersten drei Jahren unter Nowikows Leitung wurden in der Universitätsdruckerei mehr Bücher hergestellt als in den vorhergegangenen 24 Jahren; die Zahl der Bezieher der von der Universität herausgegebenen Zeitung „Moskowskija Wedomosti" („Moskauer Nachrichten") stieg von 600 auf 4000. Als Beilage zu der Zeitung erschien 1783–1789 die von Nowikow geleitete „Lektüre für Kinder", die erste russische Jugendzeitschrift. Hand in Hand damit ging die Herausgabe zahlreicher freimaurerischer Schriften, und diese waren es, die den Unwillen der Zarin weckten. Es war aber nicht so leicht, Nowikow beizukommen. Der Moskauer Metropolit Platon, der den Auftrag erhielt, Nowikow auf seine religiösen Anschauungen zu prüfen, meldete der Zarin: „Ich bitte Gott den Allmächtigen, daß es nicht nur in der Gemeinde, die der Herr und Du mir anvertraut hast, sondern in der ganzen Welt lauter solche Christen geben möge wie Nowikow." Aber damit konnte und wollte man sich in Petersburg nicht zufriedengeben. Nach der Erstürmung der Bastille glaubte Katharina in Rußland überall die Wirkung des „französischen Giftes" zu spüren; als die gefährlichsten Giftmischer erschienen ihr die Freimaurer. 1790 wurde an Radistschew ein Exempel statuiert (vgl. S. 104), 1791 sah Nowikow sich gezwungen, seine Verlagstätigkeit einzustellen, 1792 wurde er zu 15 Jahren Festungshaft in Schlüsselburg verurteilt. Der Tod der Zarin gab dem Vielgeprüften schon 1796 die Freiheit, aber seine Kraft war gebrochen. Er lebte fortab in stiller Zurückgezogenheit auf seinem Gute Awdotjino im Gouvernement Moskau, wo er 1818 starb.

„Nowikow wollte selbständig wirken", sagt sein Biograph Jakuschkin, „und das konnte Katharina ihm nicht verzeihen. Nowikow schuf ein großes und wichtiges gemeinnütziges Werk ohne unmittelbaren Zusammenhang mit der Tätigkeit der damaligen Regierung, und das war bei den Verhältnissen jener Zeit ein genügender Anlaß, ihn zu verfolgen." Und Pypin sagt in seiner Geschichte der russischen Literatur:

„In ihm wurde zuerst das Bedürfnis nach Selbstbetätigung der gesellschaftlichen Kräfte rege, und keiner verstand es, sie in so hohem Maße zu wecken durch das Beispiel der eigenen tiefen

Überzeugtheit und Tatkraft. Die junge Generation, der z. B. Karamsin angehörte, gestand, daß er zuerst in ihr die Liebe zum Lesen und die Liebe zur Wissenschaft geweckt habe. Tatsächlich war Nowikow in Rußland der erste Verleger und Buchhändler großen Stils, dessen Unternehmungen ihren Erfolg der geschickten Organisation und glücklichen Auswahl der herauszugeben den Bücher verdankten. Nowikow wußte die Aufmerksamkeit der Gesellschaft immer wieder auf die dringenden sozialen Bedürfnisse zu lenken, wie die Schaffung von Volksschulen, die Waisenfürsorge. Etwas ganz Neues waren endlich auch seine und Schwarz' Bemühungen um die Erziehung der Jugend in den Hochschulen zu jener ‚Selbsterkenntnis', die für ihn selbst von jeher die wichtigste sittliche Pflicht gewesen war."

Noch schlimmer als Nowikow erging es dem kühnsten und stärksten Geist unter den Schriftstellern des Zeitalters Katharinas, Alexander Nikolajewitsch Radistschew (Abb. 24). Er ist der erste Russe, der die Ideen der Aufklärung innerlich ganz verarbeitet und zu seinem geistigen Eigentum gemacht hatte. An diesen Ideen mißt er die russische Gegenwart und fällt ein vernichtendes Urteil über sie. Und dafür mußte er büßen.

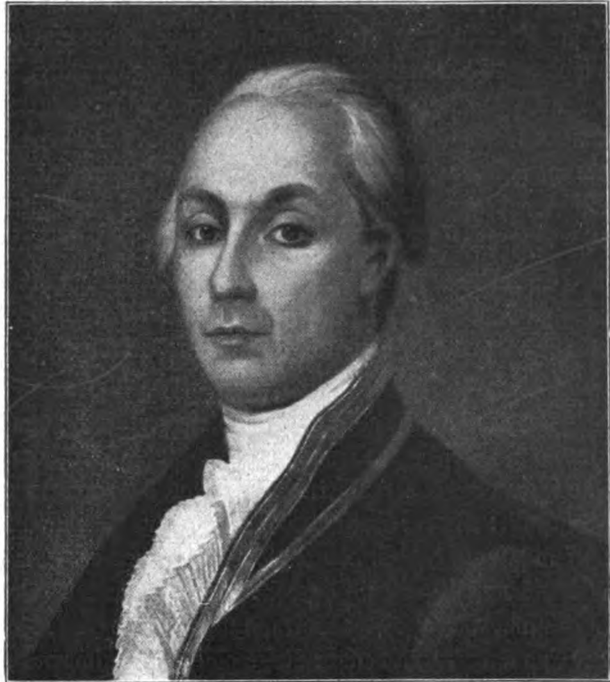


Abb. 24. A. N. Radistschew.
Nach einem im Radistschew-Museum in Saratow befindlichen Ölgemälde.

Alexander Radistschew wurde am 20. (31.) August 1749 auf dem Gut seiner Eltern im Gouvernement Saratow geboren; er war also drei Tage jünger als Goethe. Er hat auch gleichzeitig mit Goethe die Leipziger Universität besucht: mit elf andern jungen Edelleuten war er von Katharina 1766 nach Leipzig gesandt worden, um sich hier die „für den politischen und Zivildienst" notwendige Bildung anzueignen. Er hörte bei Gellert Ästhetik und schöne Literatur, bei Platner Philosophie. Vor allem aber waren es die Franzosen Helvetius, Rousseau, Mably und Raynal, deren Schriften von den jungen Russen mit Begeisterung gelesen wurden. 1771 kehrte Radistschew nach Rußland zurück und war in verschiedenen Ämtern im Staatsdienste tätig, zuletzt als Vorsteher des Petersburger Zollamts. Die Aufhebung des staatlichen Buchdruckmonopols veranlaßte ihn, in seinem Hause eine kleine Druckerei anzulegen, in der einige von seinen Leibeigenen als Setzer und Drucker beschäftigt wurden. Hier wurde 1790 sein Buch „Reise von Petersburg nach Moskau" gedruckt. Es erschien anonym, fand lebhaften Absatz, aber auch eine Beurteilung, die den Verfasser so besorgt machte, daß er es für gut hielt, den weitern Verkauf seines Werkes einzustellen und die noch in seinem Besitz befindlichen Stücke zu vernichten.

Die Vorsicht kam zu spät. Die Zarin hatte das Buch bereits gelesen. Wie es auf sie wirkte, zeigen die vielen Randbemerkungen, mit denen sie es versah. Da liest man von „französischem Gift", von „Klugschwätzerei", von „aufrührerischen Absichten" usw. Nach dem Verfasser des Buches wurde geforscht; er war bald ermittelt. Am 30. Juni 1790 wurde Radistschew in die Peter-Pauls-Festung geschafft und drei Wochen später vom Kriminalgericht zum Tode verurteilt, von der Zarin „angesichts der allgemeinen Freude über den Friedensschluß mit Schweden" zu zehnjähriger Verbannung nach Ostsibirien „begnadigt". Der Tod Katharinas brachte Radistschew, der auch in Sibirien fleißig medizinische, naturwissenschaftliche, volkswirtschaftliche Studien getrieben und eine stark von Leibniz beeinflußte Untersuchung über die Unsterblichkeit der Seele geschrieben hatte, 1796 die Freiheit wieder. 1801 ernannte ihn Alexander I. zum Mitglied der Kommission zur Ausarbeitung der neuen Gesetze. Aber ein von ihm verfaßter Entwurf einer weitgehenden Reform der ganzen Gesetzgebung war so radikal, daß der Vorsitzende der Kommission Radistschew einen strengen Verweis erteilte, angeblich ihm sogar mit einer abermaligen Verbannung nach Sibirien drohte. Diese Drohung soll die Veranlassung gewesen sein, daß Radistschew am 13. September 1802 seinem Leben durch Gift ein Ende machte.

Es hat über hundert Jahre gedauert, ehe Radistschews Hauptwerk einem weitern Leserkreise in Rußland zugänglich werden konnte. Bis 1905 war es nur in ausländischen Ausgaben vorhanden; eine in den 70er Jahren in Petersburg hergestellte Ausgabe mußte auf Anordnung der Zensurbehörde eingestampft werden.

Als Motto steht auf dem Titelblatt der „Reise von Petersburg nach Moskau" ein Vers aus Tredjakowskijs „Telemachide": „Grimmig, ein Ungetüm, wild, riesengroß, hundertmäulig und bellend." In der äußern Form ist das Buch von Lawrence Sternes „Empfindsamer Reise" beeinflußt: wie der Engländer knüpft Radistschew an allerlei kleine Erlebnisse, Begegnungen, Aufenthalt auf den Stationen, Beobachtungen aus dem Wagenfenster an, um Betrachtungen über die verschiedensten Gegenstände anzustellen. Weiter geht aber die Ähnlichkeit mit Sterne auch nicht. Radistschews Betrachtungen bewegen sich auf einem ganz andern Gebiet als die des Engländers. Als echter Russe gibt er sich nicht mit Kleinigkeiten ab: es sind die höchsten politischen, sozialen und religiösen Probleme, die er mit einem im damaligen Rußland völlig unerhörten Freimut erörtert. Als überzeugter Deist betet er zu dem höchsten Wesen:

„Jehovah, Jupiter, Brahma, Gott Abrahams, Gott Mosis, Gott des Confucius, Gott des Zoroaster, Gott des Sokrates, Gott des Marcus Aurelius, Gott der Christen, o mein Gott! Du bist überall der Gleiche, Einzige! Wenn die Sterblichen in ihrem Wahne anscheinend nicht Dich allein anbeten, so vergöttern sie nur Deine unvergleichlichen Kräfte, Deine unerreichbaren Werke . . ."

Und genau wie Schillers Posa sagt er:

„Der Gottlose, der Dich leugnet, aber das unabänderliche Naturgesetz anerkennt, preist Dich damit, preist Dich höher als unsere Lobgesänge."

Er verlangt Freiheit der Meinungsäußerung auch für diesen „Gottlosen":

„Man soll jeden Wahn ruhig ans Tageslicht kommen lassen; je deutlicher er sichtbar wird, desto leichter ist er zu überwinden. . . . Gott bleibt immer Gott, und auch der Ungläubige spürt ihn. Wenn Du aber meinst, daß die Lästerung den Höchsten kränken könne – ist dann etwa der Chef der Sittenpolizei Sein berufener Anwalt? Der Allmächtige wird dem Mann, der die Klapper schwingt oder vom Kirchturme Sturm läutet, keine Vollmacht geben."

Im Anschluß an diese Betrachtungen gibt er eine eingehende Darstellung der Geschichte der Zensur und ihrer Handhabung in den verschiedensten Ländern. Sie schließt mit folgenden Sätzen, die sich auf Josef II. beziehen:

„Wenn er dafür zu loben ist, daß er nicht verbot, seine Beschlüsse zu tadeln, in seinem Verhalten Schwächen zu entdecken und diesen Tadel in Druckschriften auszusprechen, so müssen wir ihm doch vorwerfen, daß er der Freiheit des Gedankens immer noch einen Zaum anzulegen für gut hielt. Wie leicht kann man davon einen schlimmen Gebrauch machen! Doch was Wunder? Wir sagen jetzt wie vorher: er war ein Monarch. Sage mir, in wessen Haupte kann es mehr Ungereimtheiten geben als in dem eines Monarchen?"

„Er war ein Monarch." Das ganze Buch ist tatsächlich eine Kampfschrift gegen den Absolutismus; man kann es begreifen, daß Katharina keinen Gefallen an der Schilderung des Traumes fand, in dem der Erzähler sich selbst als Herrscher auf dem Throne sieht, umgeben von Heuchlern und Schmeichlern, die seine Macht, Weisheit und Güte preisen, bis die Göttin der Wahrheit vor ihn hintritt und ihm die Augen auftut. Und nun erst sieht er mit Entsetzen, was für Schandtaten tagaus, tagein in seinem Namen begangen werden, wie er von allen betrogen wird, und wie er bei all seiner Macht doch machtlos ist, weil er eben ein absoluter Monarch ist.

Am wertvollsten sind für uns natürlich die Kapitel in Radistschews Buche, in denen er sich gegen die Leibeigenschaft der Bauern wendet. Immer wieder kommt er auf diesen Gegenstand zurück und zeichnet eine ganze Reihe von Sittenbildern: Versteigerung von hörigen Bauern; Rekrutenaushebung; Fronarbeit, die den Bauern so in Anspruch nimmt, daß er seinen eigenen Acker nur nachts bestellen kann; Ermordung eines Gutsherrn durch seine eigenen Bauern, weil kein Mädchen im Dorf vor dem Unhold sicher ist usw. Es fallen aber auch grelle Streiflichter auf andere Mißstände des öffentlichen Lebens: wie in der Geschichte von dem Provinzsatrapen, der alljährlich einen Kurier auf Staatskosten nach Petersburg schickte, damit er ihm – ein Fäßchen Austern bringe; oder von dem französischen Barbier, der weder lesen noch schreiben konnte, aber doch ein ganzes Jahr Hauslehrer in einer vornehmen Familie war; von dem Kaufmann, der die Mängel des Wechselrechts so geschickt auszunutzen wußte, daß er in ganz kurzer Zeit Millionär wurde usw. Vielfach erzählt Radistschew hier Geschichten, die zu seiner Zeit in aller Munde waren; Katharina II. schrieb beim Lesen seines Buches die Namen der Personen, die gemeint waren, an den Rand.

Aus Radistschews Buch spricht ein kühner und eigenartiger Denker, ein starkes, leidenschaftliches Temperament, aber kein großer Dichter, kein Gestalter. Seine Sprache ist ungelenk und schwerfällig, die Verse der Freiheitsode sind ganz unmöglich. In demselben Jahre, in dem Radistschews „Reise" erschien, machte ein jüngerer Russe, Karamsin, seine große Reise durch Westeuropa (vgl. S. 118). Die Bedeutung Karamsins für die Entwicklung des russischen Prosastils erkennt man erst, wenn man seine Reisebriefe mit denen Radistschews vergleicht. Die Art und Weise, wie Radistschew seine Erzählungen einleitet, ist geradezu kindlich naiv: meist wird ein Gespräch einfach vom Zaun gebrochen, die zufälligen Reisegefährten sind gegeneinander verblüffend aufrichtig; einmal hebt der Erzähler auf der Landstraße ein beschmutztes Blatt Papier auf und liest darauf einen ausführlichen Entwurf einer sozialen Reform, deren Endziel die völlige Aufhebung der Hörigkeit und die Gleichheit aller Bürger vor dem Gesetz ist; ein andermal wird er auf einer Station Zeuge, wie ein liebender Vater

Abschied von seinen Söhnen nimmt und in einer langen Rede seine erzieherischen Grundsätze darlegt, die zum größten Teil von Rousseau stammen.

Alle Menschen Radistschews reden dieselbe Sprache, alle philosophieren, gleichviel ob sie Bauern oder Beamte, Kaufleute oder Gelehrte, Männer oder Frauen sind, vor allem aber sind sie dazu da, dem Verfasser Anlaß zum Philosophieren zu geben. Und doch kommt man von diesem Buche nicht so leicht los, wenn man erst angefangen hat, es zu lesen. „Radistschews ‚Reise'", sagt der russische Gelehrte Silwanskij in der Einleitung zu seiner Radistschew-Ausgabe,

„mutet uns heute an wie ein altes Bild aus dem 18. Jahrhundert; es ist voller Risse, verstaubt, die Farben verblichen. Aber durch die dicke Staubschicht der veralteten Sprache, durch die verblichenen Farben der Sentimentalität und des manierierten Pathos schimmern lebensvolle Züge, ein stark bewegtes Empfinden und der Glanz eines kühnen, tiefen Denkens. All diese kleinen Skizzen schließen sich zu einem Gesamtbild des ganzen Zeitalters zusammen, mit seinem triumphierenden Despotismus und seiner sklavischen Unterjochung; aber von den finstern Wirklichkeitsbildern heben sich scharf die lichten Gedanken des Verfassers ab, sein Schmerz, sein Zorn und seine Begeisterung für das Ideal der Freiheit."

Glücklicher als Nowikow und Radistschew war Fonwisin, der erste große Komödiendichter der Russen. Mit 21 Jahren schrieb er seinen „Brigadier", und Katharina II. fand an dem Stück Gefallen und ließ es sich vom Dichter vorlesen. Zwanzig Jahre später ärgerte sich die Zarin freilich auch über ihn, weil er ihr in der Zeitschrift der Akademie ein paar unbequeme Fragen gestellt hatte, und verbot ihm die Herausgabe der von ihm geplanten Zeitschrift „Starodum". Aber er besaß genug diplomatisches Geschick, um weiteren schlimmen Folgen seines Freimuts vorzubeugen.

Denis Iwanowitsch Fonwisin (geb. 1745 in Moskau; Abb. 25) war der Nachkomme eines livländischen Schwertritters von Wiesen oder von der Wiesen, der unter Iwan dem Schrecklichen in russische Gefangenschaft geriet. Seine Bildung erhielt er in dem der Moskauer Universität angegliederten Gymnasium; 1762 kam er als Beamter an das Kollegium für Auswärtige Angelegenheiten in Petersburg, wo er in dem Minister Panin einen Gönner fand. 1766 erschien sein erstes größeres Werk, die Komödie „Der Brigadier". Es ist eine Sittenkomödie, wie die Bühnenstücke der Katharina, nur mit viel mehr Witz und Geschick geschrieben, auch in der Satire viel schärfer; Panin nannte sie „die erste ganz aus unsern Sitten geschöpfte Komödie". Iwan, der Sohn des Brigadiers, eines alten groben Haudegens, soll die Tochter des Rats, Sophie, heiraten. Aber der junge Mann, dessen Leib zwar in Rußland geboren ist – ein défaut, das sich leider totalement nicht gut machen läßt –, dessen Seele aber der französischen Krone gehört, fühlt sich viel mehr zu der Mutter seiner Braut hingezogen, der Rätin, die allein ihn versteht, weil sie ihr Lebtag nichts anders getan hat, als sich putzen und französische Romane lesen. Aber hier findet Iwan einen Nebenbuhler in der Person seines eigenen Vaters, während wiederum der Rat in die Frau des Brigadiers verliebt ist. Dieses Liebesdurcheinander führt zu einer Reihe sehr drastischer Szenen; die Freundschaft zwischen den beiden Familien geht in die Brüche und die tugendhafte Sophie bekommt statt des Laffen Iwan den Mann, an dem ihr Herz seit langem hängt, den ehrenwerten Herrn Dobroliubow („der das Gute liebt").

Die Fabel der Komödie ist wenig eigenartig (A. Weselowskij weist u. a. auf Holbergs „Jean de France" als auf eines der Vorbilder Fonwisins hin), das ideale Liebespaar Sophie-Dobroliubow von einer kaum zu überbietenden Langweiligkeit und Steifheit, die fünf

komischen Figuren sind karikaturenhaft übertrieben, und doch ist Leben in diesem Stück, echtes russisches Leben. Die gelungenste Gestalt der Komödie ist die Frau des Brigadiers, die trotz ihrer Unbildung, ihres Geizes, ihrer törichten Liebe zum Dummkopf von Sohn doch das Herz und vor allem das Mundwerk auf dem rechten Fleck hat. In ihren sehr witzigen Urteilen über die Modenarrheiten der Zeit, in der köstlichen Abfertigung, die sie dem verliebten Rat erteilt, kommt zum erstenmal in einer russischen Komödie echter volkstümlicher Humor zum Ausdruck.

Die soziale Satire im „Brigadier" ist noch ziemlich harmlos; es fehlt aber doch nicht ganz an schärfern Spitzen. So ist der Rat ein alter Rechtsverdreher, der durch sein Geschick, „die Gesetze auszudeuten" ein reicher Mann geworden ist und sich pensionieren ließ, als das Gesetz gegen die Bestechlichkeit der Beamten in Kraft trat. Er steht auf dem Standpunkt, daß keine Schmiergelder nehmen gegen die menschliche Natur sei; ihm hätte jeder seinen Tribut entrichten müssen, der eine für sein Recht, der andere für sein Unrecht. Ebenso fällt ein grelles Licht auf das Verhältnis zwischen Herr und Knecht, wenn die Rätin auf die Frage der Brigadiersfrau, ob ihre Dienstboten das Essen vom herrschaftlichen Tisch oder Kostgelder bekämen und ob der Hafer für die Pferde von den eigenen Feldern käme oder gekauft werden müsse, die summarische Antwort gibt: „Du scherzest wohl, meine Liebe. Woher soll ich wissen, was all dieses Vieh frißt?"



Abb. 25. D. J. Fonwisin.
Nach einem Stahlstich von Galaktionow auf Grund einer Zeichnung von S. Oesterreich.

In den 70er Jahren hielt Fonwisin sich längere Zeit in Frankreich auf. Seine Eindrücke legte er in Briefen an den Grafen Panin nieder und die russischen Literarhistoriker sind heute noch entsetzt über seine schroffen absprechenden Urteile. So heißt es in einem Brief:

„Verstand hat der Franzose keinen, und welchen zu besitzen würde er für ein großes Unglück ansehen, denn dann müßte er denken, während er sich nur amüsieren möchte ... Die d'Alembert, Diderot usw. sind in ihrer Art ebensolche Scharlatane, wie ich sie täglich auf den Boulevards beobachten konnte; alle betrügen sie das Volk um des Geldes willen, und der Unterschied zwischen dem Scharlatan und dem Philosophen besteht nur darin, daß bei dem letztern zur Geldgier noch eine beispiellose Eitelkeit hinzukommt."

Fonwisin beschränkt sich aber nicht auf solche allgemeine Urteile, sondern gibt in seinen Briefen auch ein Bild von den sozialen Zuständen des vorrevolutionären Frankreich, wobei

er freilich nicht nur aus eigener Beobachtung schöpft, sondern auch literarische Quellen (Duclos, Diderot u. a.) ausgiebig benutzt.

1782 erschien Fonwisins zweite Komödie „Der Landjunker“. Hier greift die Satire viel tiefer als im „Brigadier“. Die Komödie entwirft ein beinahe grauenhaftes Bild der Roheit und sittlichen Verwahrlosung des russischen Landadels. Im Mittelpunkt steht die Gutsbesitzerin Prostakowa, eine Furie, die ihre Leibeigenen schlechter behandelt als ihr Vieh und ihren Mann womöglich noch schlechter als ihre Leibeigenen. Nur an ihrem Sohn Mitrofan hängt sie mit einer wahren Affenliebe, die sich allerdings vorwiegend darin äußert, daß sie ihm beibringt, er brauche als Edelmann auf niemanden Rücksicht zu nehmen, alles müsse nach seiner Pfeife tanzen, vor allem aber brauche er nichts zu lernen. Über die Wissenschaft herrschen im Hause Prostakow – weder der Mann noch die Frau können lesen – höchst eigenartige Anschauungen. Als einmal das Wort Geographie genannt wird, fragt Frau Prostakowa, wozu diese Wissenschaft gut sei. Man erklärt ihr, sie sei von großem Nutzen, wenn man etwa eine Reise machen wolle: man wisse dann genau, wo man hinkäme. Darauf antwortet die Dame frei nach Voltaires „Jeannot et Colin“:

„Aber wozu sind denn die Postillone da? Das ist ihre Sache. Nein, das ist keine Wissenschaft für Edelleute. Der Edelmann braucht nur zu sagen: ‚Fahre mich dahin oder dorthin!‘ und er kommt sicher an den richtigen Ort.“

Um die Überflüssigkeit der Wissenschaft noch deutlicher zu beweisen, erzählt der Bruder der Prostakowa, Taras Skotinin (skotina = Vieh) folgendes Erlebnis seines Onkels, der nie ein Buch auch nur in der Hand gehabt hatte:

„Er kam im Rausch auf einem etwas hitzigen Pferde heimgeritten und mußte unter dem steinernen Torweg durch. Der Onkel war ein Riesenkerl, der Torbogen aber niedrig. Der Onkel vergaß sich zu bücken und schlug mit der Stirn so heftig gegen den steinernen Bogen, daß er zurückfiel und mit dem Nacken die Kruppe des Pferdes berührte. Das Tier scheute, raste unter dem Torbogen durch und hielt erst vor dem Hause. Der Onkel lag platt auf dem Rücken des Pferdes. Nun möcht' ich bloß wissen: gibt es auf der Welt einen gelehrten Schädel, der bei einem solchen Stoß nicht in Scherben gegangen wäre? Der Onkel aber – Gott habe ihn selig – fragte, als er wieder nüchtern war, bloß: ‚Ist das Tor heil geblieben?‘“

Trotzdem werden, weil die Zeiten sich leider geändert haben, für den Landjunker drei „Lehrer“ gehalten: der Mesner der Dorfkirche, der ihm das Lesen und Schreiben beibringen soll, ein abgedankter Soldat, der ihn im Rechnen unterrichtet, und der unvermeidliche Deutsche, der den ganz unmöglichen Namen „Wralmann“ (wralj = der Flunkerer) trägt und „für alle übrigen Wissenschaften“ zu sorgen hat, zu guter Letzt aber als ehemaliger Kutscher entlarvt wird. Als man ihn fragt, ob er nicht ab und zu Sehnsucht nach seinem eigentlichen Beruf verspürt habe, antwortet er: „Nein! Es war mir hier im Hause immer so zumute, als befände ich mich unter Pferden.“

Eine nahezu tragische Wirkung erzielt der Dichter am Schluß, als die von der Prostakowa geplante Entführung des jungen Mädchens, das sie als Braut für ihren Mitrofan ausersehen hat (die unvermeidliche ideale, tugendhafte, schöne und kluge Sophie), vereitelt wird. Kniefällig bittet sie Sophiens Vormund, den reichen Onkel aus der Fremde und Tugendprediger Starodum („der nach alter Weise Denkende“) um Verzeihung; er vergibt ihr, und da springt sie triumphierend auf: „Er hat mir vergeben! Nun sollen die Kanaillen von Dienstboten, die mir alles verdorben haben, meine Hand spüren!“ Auch das aber gelingt

ihr nicht, denn nun erklärt der anwesende Regierungsbeamte Prawdin (prawda = Wahrheit), sie werde wegen unmenschlicher Behandlung ihrer Leibeigenen unter Vormundschaft gestellt. Verzweifelt wirft sie sich ihrem Mitrofan um den Hals; er aber, immer noch verärgert über die mißlungene Entführung, stößt sie zurück: „Laß mich in Ruh, Mutter! Was hängst du dich an mich?"

Auch im „Landjunker" hat Fonwisin sich von der Konvention nicht freimachen können. Die tugendhafte Sophie hat einen ebenso tugendhaften und ebenso langweiligen Liebhaber, den Offizier Milon; dazu kommt ferner der die strafende Gerechtigkeit vertretende edle Regierungsbeamte Prawdin und der alte Räsoneur Starodum, der seiner Nichte Sophie und den übrigen Personen endlose Moralpredigten hält, die zum größten Teil aus den Schriften von Fénelon, Labruyère, Duclos usw. stammen. Auffallend ist die abgegriffene farblose Sprache dieser idealen Personen, während die der Prostakowa, ihrer Familienmitglieder und Dienstboten ein durchaus individuelles Gepräge trägt. Die Komödie sprudelt von witzigen Einfällen, so wenn die Prostakowa auf die Bemerkung Prawdins, niemand hätte die Freiheit, seine Untergebenen zu mißhandeln, antwortet: „Was? Ein Edelmann darf seinen Diener nicht auspeitschen, wann er will? Wozu haben wir denn den kaiserlichen Erlaß über die Freiheiten des Adels?!" Oder wenn Mitrofan der Mutter erzählt, er habe geträumt, daß sie den Vater geprügelt habe, und da habe sie ihm so leid getan, weil sie das so müde gemacht habe. Oder die alte Wärterin Jeremejewna antwortet auf die Frage, wieviel Lohn sie bekomme: „Fünf Rubel jährlich und fünf Backpfeifen täglich."

Nach der Aufführung des „Landjunkers" soll der Günstling Katharinas, Potiomkin, an Fonwisin geschrieben haben: „Stirb, Denis, oder schreibe nichts mehr!" Das sollte als hohes Lob aufgefaßt werden, es war aber doch auch ein kleiner Stachel darin verborgen, den der Dichter bald empfindlicher spüren sollte. Trotz der wiederholten Verbeugungen vor der weisen und gerechten Regierung enthielt die Komödie manches, was die Zarin nicht sehr angenehm berühren konnte; und als Fonwisin bald darauf in der Zeitschrift der Akademie einige recht verfängliche Fragen an den „Verfasser der ‚Byli i nebylitzy'" richtete, die sich hauptsächlich auf gewisse in Hofkreisen herrschende Sitten bezogen, erhielt er ebenso schroff Antworten, von denen eine lautete: „Die Frage (in der die Sitten der Ahnen gegen die der Enkel ausgespielt wurden) kommt nur von der Redefreiheit her, die unsere Ahnen nicht kannten." Fonwisin suchte nun durch eine lange Erklärung die Wirkung seiner Fragen abzuschwächen: der geringste Unwille, den er bei seinem verehrten Gegner bemerken würde, würde ihm Veranlassung sein, nie mehr zur Feder zu greifen.

Er hat auch tatsächlich nichts mehr veröffentlicht. Als er 1788 eine Wochenschrift ankündigte, die den Titel „Starodum oder der Freund der ehrlichen Leute" tragen und mit einem „Brief des Verfassers des ‚Landjunkers' an Starodum" eröffnet werden sollte, dessen erster Satz lautete: „Das Zeitalter Katharinas ist gekennzeichnet durch die Gewährung der Denk- und Redefreiheit der Russen", da verbot die Regierung das Erscheinen des Blattes.

Fonwisin starb 1792. Neben ihm und nach ihm traten in der Regierungszeit Katharinas noch zahlreiche Komödiendichter auf, die hier nicht alle aufgezählt zu werden brauchen. Für das Theater unter Katharina gilt dasselbe wie für die gesamte Literatur: es hörte auf, bloßer Zeitvertreib für einen kleinen Kreis zu sein; es wurde zu einem Faktor im gesellschaftlichen Leben. Mit der erhöhten Nachfrage mußte auch das Angebot wachsen. Das Volkstümliche,

das bei Fonwisin vor allem in der Sprache, dann aber auch in Gestalten wie den Dienstboten und Lehrern im „Landjunker" so stark zum Ausdruck kommt, wird auch von andern Komödiendichtern betont. So von Wladimir Lukin (1737–94), der die Forderung aufstellte, daß die „theatralischen Aufführungen soviel als möglich unsern Sitten entsprechen, denn viele Zuschauer werden durch eine Komödie, die fremde Sitten darstellt, nicht gebessert: sie meinen, der Spott gelte nicht ihnen, sondern den Ausländern." Er lehnt die Soubretten und schlauen Diener ab, die in den russischen Komödien nach französischem Muster ihr Wesen oder Unwesen treiben, denn die russischen Leibeigenen wären ganz anders geartet, und „so weit von der Natur abzuweichen verbieten nicht nur die Regeln, sondern auch die Vernunft". Er verlangt von den Personen der Komödie eine möglichst natürliche Redeweise und läßt daher in einem seiner eigenen Stücke zwei Arbeiter aus Kostroma in ihrer heimischen Mundart sprechen. Das alles hindert aber nicht, daß seine eigenen Komödien im wesentlichen nur Bearbeitungen fremdländischer Stücke sind, wobei die „Russifizierung" allerdings mit mehr Geschick und viel gründlicher durchgeführt ist als etwa in Katharinas Komödien nach Shakespeare.

Hervorzuheben sind ferner die Bestrebungen, ein nationales Singspiel auf volkstümlicher Grundlage zu schaffen. Die erste „Komische Oper" in russischer Sprache war „Aniuta" von N. Popow (1772), die berühmteste „Der Müller als Zauberer, Schwindler und Heiratsvermittler" von Alexander Ablesimow (1779). Es ist eine sehr naive Liebesgeschichte, die glücklich ausgeht, weil der schlaue Müller es fertig bringt, die stolze Bauersfrau für den Auserwählten ihrer Tochter zu gewinnen. Die Oper gefiel dank den vielen eingelegten Volksliedern und der Darstellung volkstümlicher Gebräuche (Spinnstube im dritten Akt) „nicht nur den nationalen Zuschauern, sondern auch Ausländern", wie es in dem „Dramatischen Lexikon" von 1787 heißt. Ablesimow hatte zahlreiche Nachahmer; auch Katharina II. schrieb Singspiele aus dem Volksleben („Fedul und seine Kinder").

Auch die „comédie larmoyante" und das bürgerliche Trauerspiel fanden ihren Weg nach Rußland, wie wir schon sahen, zur größten Empörung Sumarokows. Aber trotz der Zornausbrüche des Tragödiendichters ließen sich auch russische Autoren bald dazu verleiten, in ihre Komödien pathetisch-sentimentale Szenen einzuschieben (Lukin, Weriowkin), vor allem aber wurden ausländische Stücke dieser Art auf der russischen Bühne heimisch. Auf Beaumarchais folgte Kotzebue, über dessen „Menschenhaß und Reue" Karamsin noch in Deutschland Tränen vergoß und der dann bis tief ins 19. Jahrhundert hinein die russische Bühne ebenso beherrschte wie die deutsche.

Unter den russischen Komödien des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist nur noch eine hervorzuheben, „Die Schikane" von Wasilij Wasiljewitsch Kapnist (1757–1824). Sie wurde zwar erst nach dem Tode Katharinas aufgeführt (1798), wurzelt aber ganz und gar in der Zeit Katharinas. Ihre Entstehung verdankt sie einem Prozeß, den der Verfasser zu führen hatte und der ihm Gelegenheit bot, die sogenannte Rechtspflege des damaligen Rußland sehr genau kennenzulernen. Diese seine Erfahrungen legt er nun in seinem Stück nieder, das sich „Komödie" nennt, aber im Gegensatz zu Fonwisins Stücken jeglichen Humors bar ist. Sämtliche in dem Stück vorkommenden Beamten, vom obersten Richter bis zum kleinsten Schreiber, sind Schufte und Betrüger, die nur an ihre eigene Tasche denken und ihr Opfer, den üblichen tugendhaften Liebhaber, dessen nicht minder tugendhafte Sophie merkwürdigerweise die Tochter des Oberrichters ist, in der gemeinsten Weise ausbeuten. Seinen

Höhepunkt erreicht das Stück in dem grausigen Zechgelage der Schufte, die ihren Sieg feiern. Dabei stimmt der Staatsanwalt ein Lied an, in das alle begeistert einstimmen:

„Greif zu! Verachte keine Spende!
Was soll das Zaudern, Grübeln, Schweifen?
Wozu denn hat der Mensch die Hände,
Wenn nicht zum Greifen, Greifen, Greifen?!"

Die „befriedigende" Lösung wird ziemlich unerwartet durch den üblichen deus ex machina, die Regierung, herbeigeführt, – die unvermeidliche Verbeugung des Dichters vor der Staatsgewalt, die die Aufführung der Komödie nur gestattete, weil der Verfasser schlau genug gewesen war, sie dem neuen Zaren Paul I. zu widmen. Übrigens wurde die „Schikane" bald wieder verboten.

Kapnists Komödie ist in schwerfälligen Alexandrinern geschrieben, denen aber stellenweise eine fast monumentale Wucht eignet; einzelne Verse leben heute noch als geflügelte Worte fort. Als Ganzes ist sie freilich nichts weniger als ein vollendetes Kunstwerk.

Je stärker bei den russischen Dichtern der Zeit Katharinas II. sich das Bestreben regt, nationales Leben zu gestalten, desto mehr beginnt man die aus dem Auslande übernommenen Formen, die von Tredjakowskij und Lomonosow so schön ausgearbeiteten Regeln als Zwang zu empfinden. Noch wagt man es nicht, die Fesseln zu sprengen, aber man sucht, sie zu lockern, man verstößt nicht offen gegen die Vorschriften, aber man umgeht sie, man legt sie so liberal wie möglich aus. Man beginnt auch sich nach andern Vorbildern umzusehen, deren Wesensart dem russischen Geiste näher käme als die französische Klassik. Neben französischen Mustern hatten ja von Anfang an auch deutsche auf die russische Literatur eingewirkt, es handelte sich aber durchweg um deutsche Dichter, die selbst noch ganz im Banne von Paris standen und nur ab und zu schüchtern eigene Weisen zu singen wagten. Doch nun wendet man sich allmählich auch der jüngern Generation in Deutschland zu; man wagt es zwar nicht, ihren Sturm und Drang mitzumachen, aber man läßt sich doch vielfach anregen. So ist es bezeichnend, daß Radistschew in seiner Betrachtung über die Zensur einen seitenlangen Auszug aus Herders Schrift „Vom Einfluß der Regierung auf die Wissenschaft" mitteilt; sein Freund Kutusow, dem die „Reise von Petersburg nach Moskau" gewidmet ist, übersetzte Klopstocks „Messias"; im Nowikow-Schwarz'schen Kreise in Moskau tauchte Goethes Jugendgenosse Lenz auf, damals schon ein Schiffbrüchiger, der nicht mehr zu retten war, der aber doch den jungen Karamsin für Shakespeare zu begeistern wußte. Neben der deutschen Literatur beginnt auch die englische zu wirken, die ja wiederum den deutschen Sturm und Drang so stark beeinflußt hat: neben Klopstocks „Messias" übersetzte Kutusow auch Youngs „Nächte" als das einzige Werk, das den Vergleich mit dem „Messias" aushalten könne; an Sternes „Empfindsame Reise" lehnt sich Radistschew an.

Allein noch wagte man es nicht, sich dem Neuen rückhaltlos hinzugeben. Und darum tragen die Werke gerade der bedeutendsten russischen Dichter dieser Zeit das Gepräge der Zwiespältigkeit; Form und Inhalt stimmen schlecht zueinander.

Das tritt am deutlichsten in dem Schaffen des berühmtesten Dichters der Zeit Katharinas zutage, Derschawins. Er ist als pathetischer Odendichter der unmittelbare Fortsetzer

Lomonossows, aber indem er die übernommene Form in seiner eigenen Weise behandelt, füllt er sie nicht mit neuem Leben, sondern zersetzt sie und löst sie auf.

Gawriil Romanowitsch Derschawin (Abb. 26) wurde 1743 in Kasan als Sohn eines wenig bemittelten Offiziers geboren. Seine Bildung war mangelhaft, nur in der deutschen Sprache hatte er sich gute Kenntnisse im Pensionat eines gewissen Rose, eines ehemaligen Sträflings, erworben. Zehn Jahre lang stand er als einfacher Soldat im Heeresdienst, 1773 wurde er zum Offizier befördert und hatte Gelegenheit, sich in den Kämpfen gegen den Aufrührer Pugatschow auszuzeichnen. 1777 schied er aus der Armee aus und wurde Zivilbeamter. Ein Jahr vorher war sein erstes Buch – Verse gemacht hatte er schon als Knabe und als Soldat – „‚Oden‘, übersetzt und gedichtet im Tschitalagai-Gebirge[1]“, erschienen. Die Übersetzungen sind durchweg aus dem Deutschen. An der Spitze stehen einige Gedichte Friedrichs des Großen, die Derschawin nicht im Original, sondern in deutscher Übersetzung kennengelernt hatte; die eigenen Gedichte Derschawins sind noch durchaus von Lomonossow beeinflußt. Diesen Einfluß verleugnet auch das erste Gedicht Derschawins nicht, das seinen Namen in weitere Kreise trug, die Ode „Auf den Tod des Fürsten Meschtscherskij“ (1779). Es ist eine feierliche Betrachtung über die Allgewalt des Todes in prachtvollen Versen von metallischem Klang. Neben Lomonossows Einfluß merkt man auch den Gellerts, Youngs, vor allem aber Horaz' (Oden I, 4), den Derschawin in dieser Zeit eifrig las und der ihm, wie er selbst später bekannte, „neue Wege zeigte“.



Abb. 26. G. R. Derschawin.
Nach einem Gemälde von Tontschi.

Der eigentliche Ruhm Derschawins begann aber erst mit seiner Ode „Feliza“, die 1782 in der Zeitschrift der Petersburger Akademie erschien. Feliza ist der Name der edlen kirgisischen Königstochter in Katharinas allegorischem „Märchen vom Königssohn Chlor“. Sie ist der Schutzengel des Helden auf seiner beschwerlichen Fahrt nach der „Rose ohne Dornen“ (der Tugend). Unter dem Namen Feliza besingt Derschawin die Zarin Katharina und legt sein Gedicht einem „Mursa“ (Würdenträger) in den Mund. Das Neue und Überraschende dabei ist nun, daß die Ode sich nicht in den hergebrachten Lobpreisungen ergeht, sondern daß sie auf einen scherzhaft-ironischen Ton gestimmt ist. Der Dichter verzichtet auf die üblichen Gemeinplätze und zählt die wirklichen menschlichen Eigenschaften der Zarin auf, er spricht von ihrer Vorliebe für Fußwanderungen, von der Bescheidenheit ihrer Mahlzeiten, von ihrer Abneigung gegen das Freimaurertum usw. Er stellt die Sitten an ihrem Hofe denen ihrer Vorgängerinnen gegenüber: was früher als Staatsverbrechen angesehen wurde, wird

[1] Kirgisische Bezeichnung einer Hügelkette im Gouvernement Samara, wo Derschawin während des Pugatschow-Krieges längere Zeit mit seiner Kompanie gestanden hatte.

jetzt überhaupt nicht mehr ernst genommen. Die rohen Vergnügungen von einst, die allen Begriffen von menschlicher Würde widersprachen, sind ein für allemal abgeschafft:

„Jetzt kann ich straflos eine Zeile
Radieren, drin Dein Name stand,
Nichts tut es, lass' ich mal in Eile
Dein Bildnis fallen aus der Hand.
Man macht bei Narrenhochzeitsfesten
Das Brautbett nicht in Eispalästen,
Streicht niemand Kienruß ins Gesicht,
Läßt Fürsten nicht wie Hühner gackern,
Damit die blöden Schranzen lachen,[1]
Und reißt sie auch am Barte nicht."

Aber damit nicht genug: der bescheidenen Lebensweise der Feliza stellt der „Mursa" nun seine eigene gegenüber, — das heißt, der Dichter entrollt ein an spöttischen Seitenhieben überreiches Bild von dem Leben und Treiben der großen Herrn, wie z. B. des Fürsten Potiomkin:

„Daß ich vor zwölf das Bett verlasse,
Ist auch am Werktag nicht mein Brauch.
Den Kaffee schlürf' ich aus der Tasse
Und träume süß beim Pfeifenrauch:
Ich schlag' den Perserthron in Scherben
Bedroh' die Türken mit Verderben;
Dann seh' ich mich als Großmogol,
Die Welt erfüllt mein Blick mit Grausen:
Ich aber muß zum Schneider sausen
Nach meinem neuen Kamisol."

Dieses Gemisch von Pathos und Ironie war etwas ganz Neues. Oden im alten Stile zu schreiben war fortan unmöglich geworden. Aber ebenso unmöglich war es, Derschawin auf seinem „neuen Weg zum Parnaß" zu folgen.

Für den Dichter persönlich hatte die „Feliza" sehr wichtige Folgen. Katharina war von der Huldigung des „Mursa" tief befriedigt. Sie überhäufte den Dichter mit Gnadenbeweisen; 1784 wurde er zum Gouverneur von Olonetz ernannt. Er hatte aber als Verwaltungsbeamter eine Art kräftig zuzupacken, durch die er sich bald mit allen verfeindete. 1791 machte Katharina ihn zu ihrem Staatssekretär, fand aber wenig Freude an ihm, weil er, wie sie sich beklagte, „mit jedem Quark zu ihr gekrochen kam und ihr keine Ruhe ließ". Dem Dichter selbst verging die Lust, noch weitere Oden in der Art der „Feliza" zu dichten, denn, sagt er in seinen Lebenserinnerungen, „die Dinge, die ihm aus der Ferne göttlich schienen und seinen Geist entflammten, gewannen, als er in nähere Beziehungen zum Hofe trat, ein höchst menschliches Aussehen". 1793 wurde Derschawin zum Senator ernannt, d. h. kaltgestellt.

Derschawin hat seine Oden selbst als „poetische Chronik" seiner Zeit bezeichnet. In der Tat ist kaum ein großes Ereignis, kaum eine große Persönlichkeit seiner Zeit von ihm unbesungen geblieben. Einen ungetrübten Genuß bereitet allerdings kein einziges dieser Gedichte; Puschkins hartes Urteil: „Das Götzenbild Derschawin besteht zu Dreiviertel aus Blei und zu ein Viertel aus Gold" hat seine Berechtigung. Neben Strophen von unerhörter

[1] Der unreine Reim der Übersetzung entspricht dem Original!

Sprachgewalt findet sich immer wieder leeres Reimgeklingel, ja einzelne Verse von geradezu ohrenzerreißendem Mißklang. Derschawins Bilder sind oft von größter Anschaulichkeit: die Schilderung des Wasserfalls in der Ode auf den Tod Potiomkins kann es ruhig mit der berühmten Strophe in Schillers „Taucher" aufnehmen; daneben aber wimmelt es in seinen Oden von schiefen Vergleichen, von Bildern, die nicht geschaut, sondern erklügelt sind. Auch sein an sich köstlicher Humor entgleist mitunter ins Läppische. Daß sich das Lehrhafte in seinen Oden und Episteln übermäßig breit macht, fällt nicht sowohl ihm als seiner ganzen Zeit zur Last. Seine berühmte, in zehn oder zwölf Sprachen übersetzte Ode „Gott" ist letzten Endes nur eine dogmatische Betrachtung über die Größe Gottes und das Verhältnis des Menschen zu Gott; sie fesselt aber auch heute noch durch den Schwung der Rede. Man lese etwa folgende Strophe:

„Millionen Strahlensphären schwimmen
Dahin die uferlose Welt,
Als deiner Offenbarung Stimmen,
Von deinem Lebensborn erhellt.
Doch dieser Leuchten Glanzgepränge,
Doch dieser Scharen Festgedränge,
Doch dieser goldnen Wellen Pracht,
Doch dieser Himmel Rosenflammen:
Vor dir ist all ihr Glanz zusammen
Wie vor dem hellen Tag die Nacht." (Übers. von Notter.)

Bedeutungsvoll und wichtig für die weitere Entwicklung der russischen Lyrik ist Derschawins Neigung zum Volkstümlichen. Er redet, wie ihm sein russischer Schnabel gewachsen ist, und entlehnt seine Bilder gern dem Volksliede und Volksmärchen. In der Ode auf die Geburt des Großfürsten, spätern Zaren Alexander (12. Dezember 1777) wird der Boreas mit allen Zügen des „Vater Frost" im russischen Volksmärchen ausgestattet, in einer andern Ode wird Suworows Heldengröße durch die in den Bylinen üblichen Übertreibungen gekennzeichnet.

Um die Jahrhundertwende beginnt Derschawin neben Oden auch anakreontische Gedichte zu verfassen, und die meisten davon sind heute viel genießbarer als seine Oden. Es ist eine etwas täppische, naive Grazie in ihnen, die nicht ohne Reiz ist, wie in dem kleinen Liedchen, das Tschaikowskij in seine Oper „Pique Dame" eingelegt hat:

„Könnten alle Mägdlein fliegen,
Und sich auf den Zweigen wiegen,
Wie es Fink und Amsel tun, –
Ach! Als Ast an grüner Linde
Böt' ich manchem holden Kinde
Gern ein Plätzchen auszuruhn!

Zwitschern sollten sie und singen,
Hälmchen auch zum Nestbau bringen,
Jede wär' ein lieber Gast –
Alle trüg' ich auf dem Rücken,
Ließ mich knicken nicht, noch bücken –
Wär' ich doch solch sel'ger Ast!"

1802 wurde Derschawin noch einmal auf einen hohen Posten im Staate berufen: der junge Zar Alexander I. ernannte ihn zum Justizminister. Er blieb aber nur ein Jahr im Amte, dann schied er für immer aus dem Staatsdienst aus und ließ sich auf seinem Gut Swanka im Gouvernement Nowgorod nieder. Er hat auch noch den Krieg mit Napoleon besungen, und versuchte sich zu guter Letzt sogar als dramatischer Dichter (eine seiner Tragödien betitelt sich „Herodes und Mariamne"), doch seine Zeit war vorüber. Die Jugend ehrte in ihm den großen Meister, ging aber ihre eigenen Wege.

Derschawin starb 1816. In einem, Horaz' „Exegi monumentum" nachgebildeten Gedicht hatte er schon 1796 verkündet, sein Ruhm werde nicht vergehn, „solang man in der Welt den Stamm der Slawen ehrt,

weil ich mit heiterm Scherz von Dir zu reden wagte
Und Deinen Tugenden, Feliza, Königin,
Den Mächt'gen dieser Welt die Wahrheit lächelnd sagte
Und Gottes Größe pries mit schlicht einfält'gem Sinn."

Das Zeitalter Katharinas II. ist auch deswegen bedeutsam, weil erst in dieser Zeit Rußland eine wirkliche Literatur erhält; bis dahin hatte es nur einzelne Schriftsteller gegeben. Die Aufhebung des staatlichen Buchdruckmonopols war eine Notwendigkeit; überall „zeigte sich Bildung und Leben" und den erwachten Kräften mußte eine, wenn auch beschränkte Entfaltungsmöglichkeit gegeben werden. Ein Zeichen der Zeit ist ja auch das wachsende Ansehen des Schriftstellers in der Gesellschaft: Lomonosow betrieb das Dichten nur nebenbei und war über den Größenwahn Sumarokows empört; Derschawin glaubt durch seine Dichtungen allein unsterblich werden zu können – und findet keinen Widerspruch bei seinen Zeitgenossen. Eine ganz klare Anschauung von der Bedeutung der Kunst an sich besaß Derschawin freilich auch noch nicht; es ist schließlich doch vor allem das „Moralische" an seinen Dichtungen, was er sich zum Verdienst anrechnet, und in der ersten Ode an „Feliza" preist er die Zarin dafür, daß sie den bloßen Reimer nicht für einen Propheten hält, aber als weise Fürstin dem „Spiel des Geistes" warme Teilnahme entgegenbringt.

Es wäre zwecklos, hier alle russischen Dichter zweiten Ranges aufzuzählen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an die Öffentlichkeit traten; ihre Zahl an sich ist schon ein Beweis, wie sich die Zeiten geändert hatten. Auch bei ihnen finden wir das Bestreben, die klassische Zwangsjacke abzuwerfen und eine Form zu finden, die besser zu dem nationalen Inhalt paßte. Daß in der Komödie, der Satire, überhaupt dem ganzen „leichten Genre" das Ziel eher zu erreichen war, liegt auf der Hand. Durch die Vermischung des Klassischen mit dem Nationalen konnten sogar besondere Wirkungen erzielt werden, wie sie z. B. Ippolit Bogdanowitsch (1743–1803) in seiner freien Bearbeitung von Lafontaines „Amours de Psyché" anstrebte. Die griechisch-französische Psyche wird bei ihm zur russischen „Duschenka" (Seelchen). Auf dem Olymp behalten Zeus, Mars, Venus usw. zwar ihren Platz, aber unter das Gewimmel der niedern Gottheiten, der Faune, Nymphen, Tritone mengen sich allerlei Wesen der russischen Märchenwelt: der Drache Gorynytsch, der böse Zauberer Koschtschej, die Hexe Jaga usw. Der leichte, graziöse Ton der Dichtung von Bogdanowitsch, sein Spielen mit dem Stoff gefiel den Zeitgenossen ungemein; noch in Puschkins „Ruslan und Ludmila" spürt man seinen Einfluß.

Viel derbere Töne schlägt Wasilij Majkow (1728–88) in seiner Epopöe „Jelisej oder der empörte Bacchus" an. Im Stil des heroischen Epos wird hier der Kampf des Fuhrmanns Jelisej gegen die Branntweinpächter geschildert, die den Schnaps verteuern. Die Szenen aus dem Volksleben sind zum Teil verblüffend „echt" und die ganze Darstellung ist, wie Pypin treffend sagt, „mit einer gehörigen Menge nicht attischen, sondern höchst grobkörnigen einheimischen Salzes gewürzt."

Eine sehr gewinnende Erscheinung in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts ist der Fabeldichter Iwan Iwanowitsch Chemnitzer (1745–84), der Sohn eines deutschen

Arztes, der in russische Dienste getreten war. Seine Fabeln sind, wie die seines Vorbildes und Meisters Gellert (von dem er 18 Fabeln übersetzt hat), mehr lehrhafte Erzählungen als Fabeln im eigentlichen Sinne; die Satire ist sehr zahm, aber zu erzählen versteht Chemnitzer, und seine Sprache ist schlicht volkstümlich und natürlich.

Um den Ruhm, der russische Homer zu werden, bewarb sich, nachdem Lomonosows „Petriade" Fragment geblieben war, Michael Matwejewitsch Cheraskow (1733–1807), einer der Mitarbeiter Nowikows, Freimaurer und Kurator der Moskauer Universität. Der Ruhm wurde ihm von seinen Zeitgenossen für seine Epen „Die Rossiade" (1779) und „Wladimir" (1785) mit Begeisterung zuerkannt. Beide Epen sind nichts als sklavische Nachahmungen der klassischen Vorbilder; vor allem Vergil und Tassos „Befreites Jerusalem" haben herhalten müssen. Das Thema der „Rossiade" ist die Eroberung Kasans durch Iwan den Schrecklichen (1552), im „Wladimir" besingt Cheraskow die Bekehrung der Russen zum Christentum. Hier findet der Dichter übrigens mehrfach Gelegenheit, freimaurerische Ideen zu predigen. Bemerkenswert ist auch, daß einmal neben Homer auch Ossian und der Dichter der damals eben entdeckten „Mär von Igors Heerfahrt" angerufen wird: ein Beispiel für das Eindringen des neuen Geistes auch in die ausgesprochen klassizistische Dichtung. Cheraskow schrieb auch Oden und Hymnen, Tragödien und lehrhafte Romane.

Während die Komödie durch Fonwisin und Kapnist auf eine Höhe gebracht wurde, von der aus es bis zur letzten Vollendung, wie sie die klassischen Schöpfungen Gribojedows und Gogols zeigen, nicht mehr weit war, blieb das Drama höhern Stils, die Tragödie, im alten Fahrwasser. Der Nachfolger Sumarokows wurde Jakob Borisowitsch Kniashnin (1742–91), der sowohl antike als nationale Tragödien nach den bewährten klassischen Mustern verfertigte. Er bediente sich der Tragödie gern, um aufklärerische und humane Ideen zu predigen, und so ist wenigstens die ethische Wirkung seiner Stücke auf die Zuschauer nicht abzuleugnen. Bei den Aufführungen der Tragödie „Die Gnade des Titus" – eigentlich nur eine Bearbeitung der Dichtung von Metastasio, die ja auch Mozarts Oper zugrunde liegt – fiel, wie Kniashnins Biograph berichtet, „der Vorhang kein einziges Mal, ohne daß die Zuschauer den Darstellern mit tränenumflorten Augen nachgeblickt hätten". Dabei wußte der Dichter seinem Publikum sehr wohl zu verstehen zu geben, daß das Urbild des weisen, edlen und gütigen Titus nicht in Rom, sondern in Petersburg zu finden wäre. Weniger erbaut war der weibliche Titus auf dem Zarenthron von Kniashnins Tragödie „Wadim", die den Aufstand der Nowgoroder gegen den Fürsten Rurik behandelt und erst nach des Dichters Tode von der Fürstin Daschkowa herausgegeben wurde. Angesichts der in dem Buche enthaltenen dreisten Angriffe gegen die Autokratie sollte es laut Beschluß des Senats öffentlich verbrannt werden, doch zog man später vor, die Vernichtung in aller Stille zu bewerkstelligen.

Drittes Buch.

Die klassische Zeit.

1. Empfindsamkeit und Romantik.

Katharinas Nachfolger, der halbwahnsinnige Despot Paul I., wurde nach fünfjähriger Regierung durch eine Palastrevolution beseitigt. Jubelnd begrüßt, bestieg der Sohn des Ermordeten, Alexander I., 1801 den Zarenthron mit der Erklärung, „im Geiste und nach dem Herzen seiner Großmutter" regieren zu wollen, und seine ersten Schritte weckten in der Tat den Anschein, als sollte mit den einst in Katharinas „Instruktion" verkündeten Grundsätzen nun endlich Ernst gemacht werden. Alexander war der erste — und letzte — russische Monarch, der wenigstens im Anfang seiner Regierung aufrichtig dafür schwärmte, „Europens Königen voranzugehen" und seinem Volk eine Verfassung zu geben. Daher die gehobene Stimmung, in der die russische Jugend in den Krieg gegen Napoleon zog, den Krieg, der den Zaren als Befreier Europas erscheinen ließ; daher aber auch die Erbitterung, die nach dem Wiener Kongreß sich der Gemüter bemächtigte.

In der Geschichte der russischen Literatur ist die Zeit Alexanders I. die Zeit der Empfindsamkeit, die Zeit der „schönen Seelen", zu denen der Zar selbst gehörte, den sein Erzieher Laharpe für Menschenrechte und Bürgerglück, vereint mit Fürstengröße, schwärmen gelehrt hatte. Hand in Hand damit geht ein Wachstum des deutschen und englischen Einflusses und ein Zurücktreten des französischen. Der deutsche Einfluß war ja immer stark gewesen, aber die bisherigen deutschen Vorbilder der russischen Dichter waren ihrerseits wieder von französischen Mustern abhängig; jetzt jedoch werden die Günther und Gottsched, Haller und Pyra allmählich von Herder, Klopstock, Lessing und den Sturm- und Drangdichtern verdrängt. Zu den Deutschen gesellen sich die Engländer Richardson, Sterne, Young, Macpherson-Ossian usw. Diese Bewegung setzt nicht erst unter Alexander I. ein, sondern reicht noch in die Zeit Katharinas zurück. Ihre Anfänge konnten wir schon bei Radistschew, Derschawin und dem Nowikow-Schwarzschen Kreise feststellen; zu Lebzeiten Katharinas erschienen auch noch die Reisebriefe und Novellen Karamsins, den man als den eigentlichen Bahnbrecher der Empfindsamkeit in der russischen Literatur anzusehen pflegt und der selbst in jungen Jahren dem Nowikowschen Kreise angehört hatte.

Der wesentliche Unterschied der neuen „Richtung" von der Klassik der Lomonosow und Derschawin besteht darin, daß wir es jetzt nicht mehr mit der bloßen Nachahmung äußerer Literaturformen zu tun haben, in denen man das Wesen der Dichtkunst zu sehen meint, sondern mit einer literarischen Strömung, die einer in der Gesellschaft tatsächlich vorhandenen Stimmung entgegenkam. Die Bedeutung der Empfindsamkeit sieht ein russischer Literarhistoriker durchaus richtig darin, daß hier zum erstenmal die reale

Persönlichkeit vor den abstrakten Menschheitsbegriff trat. Was Radistschew noch aus den allgemeinen Grundsätzen des natürlichen Rechts folgerte, das erlebte Karamsin mit dem unmittelbaren Gefühl. Nicht die „Humanität" als allgemeiner Begriff, sondern das persönliche Erlebnis des einzelnen ist für ihn das Ausschlaggebende. Er empfindet seine Gestalten, z. B. die Heldin seiner berühmtesten Novelle, die „Arme Lisa", das vom leichtsinnigen Edelmann verführte und in den Tod getriebene Bauernmädchen, durchaus als lebende Wesen mit ihren ganz eigenen persönlichen Freuden und Schmerzen, die ihn rühren und ergreifen und ihm und seinen Lesern aufrichtige Tränen des Mitgefühls entlocken. Für uns heute ist freilich das Rührendste an der ganzen Geschichte die völlige Unkenntnis des einfachen russischen Volkes, die der Dichter an den Tag legt. Aber die Zeitgenossen des Dichters dachten anders. „Sie nahmen die süßen Träume des empfindsamen Dichters für bare Münze, und der Sentimentalismus wurde aus einem angenehmen Zeitvertreib zu einer Schule des Lebensidealismus für das heranwachsende Geschlecht", sagt der russische Geschichtschreiber Miliukow.

Nikolaj Michajlowitsch Karamsin (Abb. 27) wurde am 1. Dezember 1766 auf dem Gut seiner Eltern im Gouvernement Simbirsk geboren. Seine Schulbildung erhielt er in Moskau, im Pensionat eines deutschen Professors Schaden, eines sehr gebildeten, warmherzigen Mannes; er lebte dann kurze Zeit in Petersburg und in der Heimat, kam 1785 wieder nach Moskau und schloß sich hier, wie schon erwähnt, dem Nowikow-Schwarzschen Kreise an. In diese Zeit fallen seine ersten literarischen Versuche, u. a. Übersetzungen von Lessings „Emilia Galotti" und Shakespeares „Julius Cäsar", zu denen ihn wohl der Sturm- und Drangdichter Lenz angeregt hatte. 1789–91 machte er die große Reise durch Deutschland, die Schweiz, Frankreich und England, die er in den „Briefen eines reisenden Russen", dem Werk, das seinen Ruhm begründete, geschildert hat. Die Reisebriefe (zum Teil wirkliche, an Moskauer Freunde gerichtete Briefe) erschienen 1791–92 in der von Karamsin nach seiner Rückkehr in Moskau herausgegebenen Zeitschrift „Moskauer Journal". Außer den Briefen brachte die Zeitschrift auch die ersten Novellen Karamsins: „Die arme Lisa" und „Natalia, die Bojarentochter"; aber trotz des großen Erfolgs, der auch ihnen zuteil ward, stellte Karamsin das Erscheinen der Zeitschrift bereits mit dem Ende des Jahres 1792 ein.

Es wäre eine lohnenswerte Aufgabe, Karamsins „Briefe eines reisenden Russen" eingehend mit den Reiseschilderungen seiner Landsleute zu vergleichen, die ein Jahrhundert früher auf Peters des Großen Geheiß nach Deutschland, Holland und Italien zogen. An Stelle des naiven Staunens über die unbedeutendsten Dinge ist eine ehrliche Bewunderung der europäischen Kultur getreten, an Stelle der Angst vor allem Fremdländischen der ehrliche Wunsch zu lernen, an Stelle des wahllosen Aufzählens alles dessen, was dem Reisenden auffällt, das eifrige Bemühen, überall das Wichtige und Wesentliche herauszufinden und sich ein richtiges Urteil über das Gesehene zu bilden. Dieser dreiundzwanzigjährige junge Mensch hat sich für seine Reise gründlich vorbereitet. Er weiß, daß Deutschland das Land der Dichter und Denker ist, und so sucht er in Königsberg Kant, in Leipzig Platner, in Weimar Herder und Wieland auf. Er bezaubert alle durch sein bescheidenes Auftreten und setzt sie durch seine Kenntnisse in Staunen; er lauscht nicht nur ihren Worten mit Andacht, sondern weiß auch auf ihre Fragen geschickt und klug Rede zu stehen. Nur ein Zufall verhinderte seine Zusammenkunft mit Goethe: an dem Tage, an dem er ihn besuchen wollte, war Goethe

nach Jena gereist. Am Abend vorher hatte Karamsin nur das „echt griechische Haupt" des Olympiers im Fenster gesehen.

In der Schweiz ist Karamsin vom Anblick der Berge so entzückt, daß er aus dem Wagen springt und sich anbetend auf den Boden wirft; seine Freudentränen mischen sich mit dem Tau der smaragdgrünen Wiese. Am Genfer See schwelgt er in Erinnerungen an die „Neue Heloise"; er hält sich aber auch längere Zeit im Hause Lavaters auf, mit dem er schon von Moskau mehrere Briefe gewechselt hat. In Paris besucht er das Theater und gibt ein ziemlich kühles Urteil über die klassische Tragödie ab. Dagegen wird in einem Brief aus London Shakespeare gepriesen als der „Lieblingssohn der Göttin Phantasie, die ihm ihren Zauberstab überlassen zu haben scheint, mit dem er auf jedem Schritt, den er in ihren wilden Gärten tut, Wunder schafft".



Abb. 27. N. M. Karamsin.
Nach einem Stahlstich von N. Utkin (1816).

Über die französische Revolution redet Karamsin wenig und ungern. „Hätte man wohl dergleichen Auftritte von den liebenswürdigen Franzosen erwarten sollen?" fragt er und versichert, daß keineswegs die ganze Nation an dem großen Trauerspiel, das in Frankreich aufgeführt werde, tätigen Anteil nehme. Kaum der hundertste Teil gehöre zu den eigentlichen Schauspielern, die übrigen seien Zuschauer. „Nur dann, wenn die Menschen überzeugt sind, daß allein die Tugend glücklich macht, nur dann ist das goldene Zeitalter da; und Menschen- und Bürgerglück blüht dann unter allen Regierungsformen." So hat er denn in den fast vier Monaten seines Pariser Aufenthalts (März bis Juni 1790) sich nur einmal, kurz vor seiner Abreise nach London, die Zeit zu einem Besuche der Nationalversammlung genommen, und auch da weiß er nicht viel mehr zu berichten, als daß es sehr schwierig sei, in den Saal hineinzukommen, und daß der Sitzung alle Feierlichkeit gefehlt habe, wenn auch einige Redner sehr schön gesprochen hätten. In London hat er allerdings auch das Parlament besucht und einer öffentlichen Gerichtsverhandlung beigewohnt, die ihm Veranlassung gibt, seinen Lesern die Vorzüge der englischen Schwurgerichte darzulegen. Daß die Leser dadurch zu Vergleichen mit dem so ganz anders gearteten russischen Gerichtsverfahren angeregt wurden, war unvermeidlich, wie denn überhaupt das klare und anschauliche Bild der westeuropäischen Kultur, das diese Briefe entwarfen, dem Leser immer wieder zu Gemüte

führen mußte, wie weit Rußland noch davon entfernt war, sich des Besitzes dieser Kultur rühmen zu können. Und so wurde der Leser durch den empfindsamen Karamsin nicht weniger als durch den kritischen Radistschew dazu getrieben, über die in der Heimat herrschenden politischen und sozialen Zustände nachzudenken.

Stärker noch als Karamsins Reisebriefe wirkten seine Erzählungen. An Stelle der Rittergeschichten, die im 17. Jahrhundert so fleißig abgeschrieben und bald auch nachgeahmt wurden, waren schon in der Zeit Peters des Großen „modernere" Erzeugnisse der westeuropäischen Erzählungsliteratur getreten, wie die „Asiatische Banise" von Anselm Ziegler von Klipphausen, der „Caleandro" des Italieners Marino; auch Fénelons „Télémaque" war schon vor Tredjakowskijs Epopöe in russische Prosa übersetzt worden. Tredjakowskij gebührt auch der Ruhm, der Übersetzer des ersten in Rußland gedruckten Romans gewesen zu sein. Es ist ein allegorisch-didaktisches Machwerk französischer Herkunft: „Die Reise nach der Insel der Liebe". Als „Klassiker" hatte Tredjakowskij ebenso wie Lomonossow und Sumarokow sonst für die „niedere" Gattung der Prosaerzählung nicht viel übrig; sobald aber die Freude am Lesen weitere Kreise erfaßt hatte — viel trugen dazu ja die moralisch-satirischen Zeitschriften bei —, wurde auch die Nachfrage nach Erzählungsliteratur immer größer, und dementsprechend wuchs die Zahl der übersetzten Romane. In der Regierungszeit Katharinas II. wurden 540 Romane übersetzt, darunter 350 französische und 107 deutsche. Wir finden hier den „Gil Blas" von Lesage, der bis zum Ende des Jahrhunderts sieben Auflagen erlebte, und Wielands „Agathon", Voltaires „Candide" und Fieldings „Tom Jones", Richardsons „Pamela" und Goethes „Werther". Dann kommen russische Nachahmungen dieser Vorbilder, wie „Die unbeständige Fortuna" von Emin (1763), „Die russische Pamela" von Lwow und der erste Versuch eines russischen Sittenromans: „Eugen oder die Folgen schlechter Erziehung und Gesellschaft" von Ismailow (1799).

So war der Boden für Karamsin schon vorbereitet. Sein Verdienst aber bleibt es, die erzählende Prosa im vollen Sinne des Wortes „literaturfähig" gemacht und dadurch die ganze weitere Entwicklung dieser Gattung in Rußland eingeleitet zu haben. Der Erfolg seiner Novelle „Die arme Lisa" bei der russischen Jugend war kaum geringer als der des „Werther" in Deutschland. Zu dem Teich in der Nähe des Simonsklosters in Moskau, wo die arme, von dem treulosen Eraſt verlassene Lisa ihrem Leben ein Ende gemacht haben sollte, pilgerten die empfindsamen russischen Jünglinge und Jungfrauen gerade so eifrig wie ihre deutschen Brüder und Schwestern zu Werthers angeblichem Grab in Wetzlar. Für sie war durch die Erzählung der Beweis erbracht, daß auch „ein Bauernmädchen zu empfinden vermöge", und sie fragten nicht weiter danach, ob das Empfinden eines Mädchens aus dem Volke sich in der Form äußern könne, wie der Dichter es dargestellt hatte. Auch der heutige Leser spürt trotz aller Unnatur, trotz aller Tränenseligkeit, daß hier zum erstenmal eine Dichtung nicht bloß verfertigt, sondern seelisch erlebt ist.

Für den neuen Empfindungsgehalt fand Karamsin auch eine neue Sprache. Er ist der Schöpfer der russischen künstlerischen Prosa, der erste, der die Forderung „schreibe, wie du sprichst", die bis dahin nur für die Komödie und die anakreontische Lyrik gegolten hatte, auch für die Dichtung höhern Stils aufstellte und gleichzeitig die Bezeichnung „Dichter" nicht nur auf den Verspoeten angewendet wissen wollte. Er verzichtet auf die kirchenslawischen Floskeln und die schwerfälligen deutsch-lateinischen

Perioden des Lomonossowschen „erhabenen" Stils, er führt eine Menge neuer Wörter in die russische Sprache ein, zum Teil allerdings Fremdwörter (meist aus dem Französischen), in weit größerer Anzahl aber sogenannte Übersetzungslehnwörter und eigene Neubildungen, die heute noch allgemein gebräuchlich sind: ein Beweis dafür, wie glücklich sie gewählt waren. Trotz alledem hat seine Sprache etwas Blasses, Papiernes; sie fließt glatt und leicht dahin, aber ihr fehlt die Kraft und Wucht des bildlichen Ausdrucks, wie sie sich bei dem sonst so ungleichmäßigen Derschawin immer wieder findet, und das erklärt sich wohl dadurch, daß die Quelle, aus der Derschawin ebenso schöpfte wie Fonwisin, für Karamsin fast gar nicht in Betracht kam: die Sprache des eigentlichen Volkes, seiner Lieder und Märchen. Und wenn die talentlosen Nachahmer Lomonossows ihre Oden und Eklogen in einem beinahe unverständlichen Gemisch von Kirchenslawisch und Russisch abfaßten, so taten die auch nicht immer hochbegabten Nachtreter Karamsins der russischen Sprache ebenso Gewalt an, indem sie französische Wendungen wörtlich übersetzten, ohne sich um die Eigenart der russischen Satzfolge und Wortbildung zu kümmern. Es war daher keineswegs unberechtigt, wenn zahlreiche Vertreter der ältern Generation sich gegen die Neuerungen Karamsins wandten, allen voran der Admiral **Schischkow** (1754–1841), der in seiner „Betrachtung über den alten und neuen Stil in der russischen Sprache" (1803) die Rückkehr zu den bewährten Regeln Lomonossows predigte und, durch die heftigen Angriffe der literarischen Jugend immer mehr gereizt, endlich auch die **Gesinnung** der Neuerer verdächtigte:

„Ein Volk, das alles von einem andern übernimmt, dessen Erziehung, Kleidung, Sitten nachahmt, ein solches Volk vernichtet sich selbst und verliert seine eigene Würde; es darf nicht mehr Herr sein, es ist zum Sklaven geworden, es trägt Fesseln, und diese Fesseln sind um so unlösbarer, als es sich ihrer nicht schämt, sondern sie sogar für eine Zierde ansieht."

Aus diesen Worten spricht eine ehrliche und ehrenwerte nationale Gesinnung, die angesichts der schon von Nowikow und Fonwisin gegeißelten Ausländerei der russischen Gesellschaft auch durchaus berechtigt war und die Schischkow im Kriege gegen Napoleon als Verfasser der Manifeste Alexanders I. auch mannhaft bewährte; aber diese Vorwürfe waren an die falsche Adresse gerichtet, denn Karamsin und die ihm nahestanden, waren ebenso gute Patrioten wie Schischkow. Daher mußten derartige Verdächtigungen sie erst recht reizen, und da Schischkow sich durch seine lächerlichen Etymologien, durch seine schwerfälligen kirchenslawischen Übersetzungen neuzeitlicher Ausdrücke, wie „Klavier", „Akteur", „Galosche" usw., arge Blößen gab, so hatten sie leichtes Spiel. Als Schischkow 1810 einen literarischen Verein gründete, dessen Sitzungen anfangs in der Wohnung Derschawins stattfanden und dessen Hauptzweck die Pflege der Dichtung alten Stils und der Kampf gegen die neue Richtung war, rächten sich die Vertreter der neuen Richtung, indem sie wenige Jahre später sich zu einer Gemeinschaft zusammentaten, deren Sitzungen die Versammlungen der „Schischkowianer" parodierten. Der Verein nannte sich „Arsamas" (Kreisstadt im Gouvernement Tula, hier etwa im Sinne von „Krähwinkel" oder „Schilda" zu verstehen) und scharte bald die ganze literarische Jugend um sich. Es wurde viel harmloser Ulk in diesem eigentümlichen Verein getrieben, aber er war als Sammelpunkt der jungen Talente für die weitere Entwicklung der russischen Literatur doch von großer Bedeutung.

Karamsin selbst hielt sich von dem ganzen Federkriege fern und überließ es seinen jüngern Freunden, sich mit Schischkow und Genossen auseinanderzusetzen. Er strebte bereits nach neuen Zielen. 1802 hatte er eine neue Zeitschrift begründet: „Westnik Jewropy" („Europäischer Bote"), deren Schriftleitung er aber schon nach zwei Jahren niederlegte, um sich ganz dem Studium der russischen Geschichte zu widmen. Schon 1792 hatte er gleichzeitig mit der „Armen Lisa" eine Novelle „Natalia die Bojarentochter" geschrieben, deren Handlung im 15. Jahrhundert spielt; die Heldin besitzt „alle Eigenschaften eines wohlerzogenen Mädchens, obgleich die Russen damals weder Locke noch Rousseau lasen", gleicht aber einem Mädchen aus der Zeit Iwans III. ebensowenig wie die „Arme Lisa" einem Bauernmädchen. Ein wenig besser ist die geschichtliche Färbung gewahrt in der Novelle „Marfa die Posadniksfrau", in der eine der bekanntesten Episoden aus dem Kampfe der Freistadt Nowgorod gegen die Moskowiter behandelt wird. Die Novellen zeigen deutlich, was Karamsin zur russischen Vergangenheit zog: einerseits die Freude an dem Romantisch-Abenteuerlichen, anderseits der Wunsch, der Welt zu zeigen, daß das russische Volk ebenso große Helden besessen habe wie die Völker Westeuropas, daß seine Vergangenheit nicht minder ruhmvoll sei als die der andern Völker. Wenn die Welt davon nichts wisse, liege es daran, daß Rußland noch keinen Tacitus, Hume oder Gibbon gehabt habe. Nach dem Ruhm eines russischen Tacitus nun stand Karamsins Ehrgeiz. Es gelang ihm, vom Zaren die Ernennung zum Historiographen und Zutritt zu den Staatsarchiven und Klosterbibliotheken zu erhalten, und von 1803 bis 1816 arbeitete er unermüdlich an seinem großen Werke. 1811 las er dem Zaren in Twer einzelne Kapitel aus seiner Geschichte vor, 1816 waren die ersten acht Bände druckfertig; 1818 erschienen sie im Buchhandel — und für die große Masse der Gebildeten war, nach Puschkins hübschem Wort, das alte Rußland entdeckt worden, wie Amerika von Kolumbus. Die Arbeit wurde nun in etwas langsamerem Zeitmaß fortgesetzt; 1821 erschien der neunte, 1824 der zehnte und elfte Band der „Geschichte des russischen Staates". Am 22. Mai 1826 starb Karamsin. Aus seinem Nachlaß wurde noch der zwölfte Band der Geschichte herausgegeben.

Karamsin hat fleißig Quellenstudien getrieben, von denen die sehr umfangreichen Anmerkungen zu seiner Geschichte Zeugnis ablegen. Dennoch ist man sich heute längst darüber klar, daß der Wert der „Geschichte des russischen Staates" kein wissenschaftlicher, sondern ein rein literarischer ist. Karamsin trat an seinen Stoff nicht als Forscher heran, der das Material *sichtet*, sondern als Dichter, der es zu *formen* sucht. Schon 1790 schrieb er:

„Man sagt, unsere Geschichte sei weniger unterhaltend als die der andern Völker. Ich glaube das nicht: es kommt nur auf Verstand, Geschmack und Talent an. Man kann auswählen, beseelen, verschönen, und der Leser wird staunen, wie aus Nestor, Nikon usw. etwas Anziehendes, Starkes, Achtenswertes entstehen kann, das nicht nur die Russen, sondern auch die Fremden fesselt. Die Genealogie der Fürsten, ihre Streitigkeiten, die Einfälle der Polowzen sind nicht sehr anziehend, das gebe ich zu; aber warum ganze Bände damit anfüllen? Was nicht wichtig ist, kann gekürzt werden, wie Hume es in seiner englischen Geschichte gemacht hat; alle Züge aber, die die Eigenart des russischen Volkes bezeichnen, den Charakter unserer alten Helden und großen Männer, alle wirklich fesselnden Ereignisse schildere man lebhaft und eindrucksvoll."

Nach diesem Rezept ist die „Geschichte des russischen Staates" geschrieben. Die von aufrichtigem Nationalstolz getragene Darstellung las sich wie ein spannender Roman und suchte die Helden der Vorzeit dem Leser nahezubringen, indem sie ihrem Handeln und Streben modern-sentimentale Beweggründe unterschob. Als Forscher ist Karamsin ganz

von seinen Vorgängern, den Deutschen Bayer, Müller und vor allem Schlözer, den Russen Tatistschew und Stscherbatow, abhängig; von ihnen übernimmt er auch das Schema für den allgemeinen Entwicklungsgang der russischen Geschichte: die ursprünglich einheitliche Monarchie wurde durch ein schlechtes Erbfolgesystem in allzu viele kleine Teilfürstentümer zersplittert; das führte den Abfall des Südwestens und der Stadtrepubliken im Norden und zuletzt auch das Tatarenjoch herbei. Erst die Wiederherstellung des Einheitsstaates durch Iwan III., den Karamsin als eine Art Cäsar oder Karl den Großen schildert, leitete eine neue Zeit höchster Machtentfaltung ein. Gegen diese Auffassung, die, wie Alexander Brückner treffend bemerkt, die Autokratie „gläubig in Zeiten wiederfand, die von einem russischen Staat überhaupt nichts ahnten", erhob sich schon gleich nach dem Erscheinen der Geschichte Karamsins hie und da Widerspruch. Die Jugend der 20er Jahre, die sich unter dem Einfluß der deutschen Philosophie schon ihre Anschauungen von dem Elementaren in der Geschichte, der Bedeutung des Volkscharakters, der welthistorischen Sendung der einzelnen Völker gebildet hatte, fand Karamsin „unphilosophisch", und der begabte Journalist und Kritiker Polewoj machte sogar den kühnen Versuch, der Geschichte des russischen Staates eine „Geschichte des russischen Volkes" gegenüberzustellen. Er kam nicht weit damit, weil ihm die wissenschaftlichen Grundlagen zu einer so schwierigen Arbeit fehlten. Und so gereichte der an sich berechtigte, aber mit untauglichen Mitteln ausgeführte Gegenschlag dem Angegriffenen nur zu größerem Ruhme. Mit Begeisterung las das große Publikum Karamsins glänzende Schilderung der Tatarenschlacht auf dem Schnepfenfelde; es vergoß Tränen über das tragische Schicksal des edlen Metropoliten Philippus, den Iwan der Schreckliche zu Tode martern ließ; es bewunderte den Autokraten Iwan III. Und zur unerschöpflichen Fundgrube wurde das Geschichtswerk Karamsins, als Walter Scotts Beispiel die russischen Romandichter antrieb, ihre Stoffe in der großen Vergangenheit des eigenen Volkes zu suchen. Vor allem aber wurde Puschkin durch Karamsin zu einem seiner größten Meisterwerke angeregt, — seiner Tragödie „Boris Godunow".

Es würde zu weit führen, hier alle Anhänger und Nachahmer Karamsins aufzuzählen, die sich begeistert für den Meister einsetzten und die Angriffe Schischkows und der Seinen mit Witz und Geschick parierten, wie Makarow, Daschkow, oder die Empfindsamkeit so weit trieben, daß sie schon von den Zeitgenossen verlacht wurden, wie der Fürst Schalikow, der in seiner „Reise nach Kleinrußland" über jedes Blümlein am Wege in Tränen der Rührung ausbricht. Als der Dichter, der Karamsins Sprachstil auch in der Versdichtung zum Siege führte, wird in ältern russischen Literaturgeschichten Iwan Iwanowitsch Dmitrijew (1760—1837, Justizminister unter Alexander I.) genannt. Er ist aber nur der Verfasser einer Anzahl sentimentaler Lieder, die dank ihrer gefälligen Sprache und der Plattheit ihres Inhalts bald überall gesungen wurden und sogar ins Volk gedrungen sind; dichterisch stehen sie ein gut Teil unter den anakreontischen Gedichten Derschawins. Sehr viel Beifall fand seine in der Tat höchst witzige Satire „Böses Gerede", in der die fleißigen Oden- und Gelegenheitsdichter aus der Nachfolge Lomonosows und Derschawins verspottet werden und in der das Schicksal ihrer Erzeugnisse sehr hübsch in zwei Zeilen dargestellt wird:

„Kaum hat er sein Gedicht zur Druckerei getragen,
Und schon wird Käs' und Wurst in sein Gedicht geschlagen."

Der Ruhm, den man Dmitrijew zuschreiben wollte, gebührt einem andern Dichter, Wasilij Andrejewitsch Shukowskij (1783–1852; Abb. 28 u. 32). Daß er ganz und gar zur empfindsamen Richtung gehört, hat man in Rußland erst spät erkannt; er galt dort vielmehr als „der Vater der russischen Romantik", ja er nannte sich auch selbst einen Romantiker und hat dadurch stark dazu beigetragen, daß man in Rußland mit dem Wort Romantik ganz andere Vorstellungen zu verknüpfen pflegt als bei uns. Romantisch ist bei Shukowskij nur der Aufputz seiner Dichtungen, die Vorliebe für allerlei Phantastik, für Mittelalter und Rittertum, für Märchen und Volkslied. Dagegen ist ihm die spekulative Seite der Romantik völlig fremd, ebenso wie die seiner naiven Frömmigkeit durchaus widersprechende romantische Ironie. Weder Novalis noch Friedrich Schlegel hat irgendwie auf ihn eingewirkt; Shakespeare berührte ihn fremdartig: in einem Gespräch mit Ludwig Tieck gestand er offen, er wüßte mit dem „Hamlet" nichts anzufangen. Aber Schillers „Jungfrau von Orleans" hat er meisterhaft ins Russische übersetzt, und zu seinen besondern Lieblingen gehörten Ludwig Uhland und Johann Peter Hebel. Ihm fehlte der wesentlichste Zug des echten Romantikers: der innere Zwiespalt. Eine harmonischere Natur als Shukowskij kann man sich kaum denken. Wohl ist das Grundmotiv seiner Lyrik die Sehnsucht aus dieser Welt des Leidens und des Trugs empor in das ewige Reich des Lichts, der Wahrheit und der Liebe, aber der Glaube an die Erfüllung dieser Sehnsucht ist in ihm so stark und unerschütterlich, daß im Lichte dieses Glaubens alles Leid nur als vorübergehende, leicht zu tragende Prüfung und auch das irdische Leben schön und lebenswert erscheint. In dem für Shukowskij ungemein bezeichnenden Gedicht „Theon und Aschin" kehrt Theon, von der Jagd nach dem Glück ermattet und verbittert, in die Heimat zurück und findet seinen Freund Aschin am Grabe seiner Geliebten, aber nicht in Verzweiflung mit dem Schicksal hadernd, sondern voll freudiger Zuversicht:

„Dieses Grab ist ein stummer Zeuge, daß die Götter uns das Leben gaben, damit wir glücklich seien, aber mit dem Glück ist das Leid untrennbar verbunden. Ich murre nicht gegen der Götter Gesetz: Leben und Welt sind schön. Nicht in flüchtigen Freuden, nicht in trügerischen Träumen sah ich das irdische Glück. Was das Schicksal in einem Augenblick zerstören kann, das ist nicht unser. Doch des Herzens unzerstörbare Güter: die Liebe und die Süße erhabener Gedanken, diese sind das wahre Glück, mein Freund, und sie sind kein Traum ... Ich liebte, und ich habe sie verloren! Kann aber das Glück, das wir beide so lebhaft empfanden, für immer verloren gehen? Und waren denn die vergangenen Tage umsonst so schön? O nein! nie schwindet ihre Spur; dem Herzen lebt das Vergangene ewig. Leid in der Trennung ist auch Liebe; über das Herz hat der Verlust keine Gewalt. Und ist nicht die Sehnsucht nach dem Verlorenen ein Pfand der nimmer trügenden Hoffnung, daß irgendwo in einem vertrauten, doch geheimnisvollen Lande das Verlorene uns wiedergegeben wird?"

Als Mittel aber, durch das wir den wahren Sinn des Lebens erkennen, sieht Shukowskij die Poesie an. Er ist der erste russische Dichter, der eine so hohe Auffassung von seinem Beruf hat, und in diesem Sinne überhaupt der erste wirkliche Dichter. Die Kunst ist ihm nicht bloß ein „Schmuck" des Lebens, sondern Lebenszweck und Lebensinhalt, die Poesie ist „die irdische Schwester der himmlischen Religion". Daher verbietet sich für den Dichter auch jedes Ausüben seiner Kunst zu eigennützigen Zwecken, ohne innern Antrieb. Shukowskij ist der erste russische Dichter, dessen Schaffen ganz aus seinem Erleben quillt.

Damit scheint die Tatsache in Widerspruch zu stehen, daß der größte Teil dessen, was Shukowskij geschrieben hat, Übersetzung ist. Seine gesammelten Werke sind ein wahres Pantheon der Weltliteratur, vom Mahabharatha und Schahnameh über Homer und Vergil

zu Goethe, Schiller, Bürger, Rückert, Chamisso, Uhland, Hebel, Fr. Halm, Byron, Southey, Walter Scott usw. Dennoch hat man beim Lesen dieser Dichtungen durchaus den Eindruck, daß hinter ihnen eine bedeutende, in sich abgeschlossene dichterische Persönlichkeit steht, und Shukowskijs eigene Worte über eine seiner Gedichtsammlungen: „In diesem Büchlein ist alles mein und doch nichts von mir", finden volle Bestätigung. Denn seine Lust am Übersetzen entsprach nicht einer starken, rein formalen Begabung, wie sie etwa Friedrich Rückert besaß; er wählte sich ausschließlich Originale, in denen er etwas von seinem eigenen Wesen zu finden glaubte, deren Inhalt seinen eigenen Stimmungen und innern Erlebnissen entsprach. So wirkt er durchaus als Originaldichter. Schon die Auswahl der von ihm übersetzten Dichter kennzeichnet sein Wesen. Er ist eine empfindsame Natur; sanfte Wehmut, die aber durch den festen Glauben an die Güte der Vorsehung, an die Liebe der Gottheit zu ihren Geschöpfen davor bewahrt bleibt, daß sie sich zur Verzweiflung steigert, ist seine Lieblingsstimmung. Darum beginnt er als Nachdichter mit Thomas Grays „Dorffriedhof" (1802), dem bald „Des Mädchens Klage" von Schiller folgt; darum übersetzt er in spätern Jahren von Uhland mit Vorliebe jene Gedichte, die der deutsche Dichter selbst als „fast zu kläglich" bezeichnet hat. Er hat sich auch an „Kaiser Karls Meerfahrt" und „Roland Schildträger" versucht, aber der naive Humor Uhlands ist in der russischen Übertragung verlorengegangen. Nächst dem Empfindsamen ist es das Phantastische und Idyllische, was ihn besonders reizt. Mit einer Bearbeitung von Bürgers „Lenore" (1808) führte er die Ballade in die russische Literatur ein; der Schauplatz wurde nach Rußland verlegt und Lenore „Ludmila" getauft. Zwanzig Jahre später übersetzte Shukowskij die „Lenore" noch einmal, jetzt in genauestem Anschluß an das Urbild. Trotz seiner großen Bewunderung für Bürger hat Shukowskij es aber mit keiner zweiten Ballade des Lenorendichters versucht; der war ihm doch zu urwüchsig-wild. Zu seinen herrlichsten Nachdichtungen gehören aber Goethes „Erlkönig" und fast sämtliche Balladen Schillers, die durchaus als Originaldichtungen wirken. Durch Shukowsikj ist Schiller der beliebteste deutsche Dichter in Rußland geworden. Freilich hat er durch seine Übersetzungen auch dazu beigetragen, daß der deutsche Dichter sich in den Köpfen der Russen immer noch als weltfremder Träumer und schwärmender Romantiker malt, denn für Shukowskij war Schiller nicht der Dichter des „Wallenstein" und des „Tell", sondern der Balladen, der „Ideale", der „Jungfrau von Orleans". Aber auch dieser Schiller war dem Übersetzer manchmal noch zu realistisch, und so finden wir in der sonst meisterhaften



Abb. 28. W. A. Shukowskij.
Nach einem Stich von Wright in der ersten Gesamtausgabe der Werke des Dichters (St. Petersburg 1835).

Übertragung des „Siegesfestes" an Stelle der Verse: „Und des neu erkämpften Weibes freut sich der Atrid' und strickt um die Pracht des schönen Leibes seine Arme hochbeglückt" die bescheidenen Worte: „Und Menelaos, der neben Helena stand, sprach . . ."

Als Balladendichter wurde Shukowskij von seinen Altersgenossen vor allem geschätzt; es war eine lustige Huldigung für ihn, daß die Mitglieder der „Arsamas" sich mit Namen bezeichneten, zu denen sie einzelne Worte aus Shukowskijs Balladen verwendeten, wie „Asmodi" (Wiasemskij), „Kassandra" (Bludow), „Heimchen" (Puschkin) usw. Neben den deutschen Balladen von Goethe, Schiller, Bürger, Uhland u. a. hat Shukowskij auch zahlreiche englische Balladen (Southey, Scott, Percy usw.) übersetzt. Auf die Auswahl dieser Balladen ist es zurückzuführen, daß in den russischen Lehrbüchern der Poetik die Ballade noch heute als „epische Dichtung, die einen phantastischen Stoff behandelt", bezeichnet wird.

Shukowskijs Neigung zur Idylle fand in der Übersetzung zahlreicher Gedichte J. P. Hebels ihre Befriedigung. „Der Morgenstern" und „Der Sommerabend" sind durch ihn zu russischen Volksliedern geworden. Bezeichnend ist, daß er selbst einige Geschichten des Rheinischen Hausfreundes, wie „Kannitverstan", in Hexametern wiederzugeben versuchte.

Während Shukowskij als Übersetzer Goethes oder Schillers sich möglichst genau an die Vorbilder hält und nur hie und da einen Zug, der seinem eigenen Wesen zu sehr widerspricht, abschwächt oder wegläßt, verfährt er mit den Dichtern zweiten und dritten Ranges sehr frei; er läßt weg, was ihm nicht paßt, fügt Eigenes hinzu und macht das fremde Dichterwerk so ganz und gar zum Ausdruck seines eigenen Denkens und Fühlens. So hat er in seiner Übertragung von Friedrich Halms Einakter „Camoens" sein dichterisches Glaubensbekenntnis niedergelegt. Und eben diese ideale Auffassung seines Berufs wurde vorbildlich für das junge Geschlecht.

Nicht minder wichtig aber war seine Übersetzertätigkeit in anderer Hinsicht. Durch sie wurde der Bann der immer noch als einziges unerreichbares Muster gepriesenen französischen Klassik gebrochen; er zeigte dem russischen Leser, wie reich und wie viel näher dem russischen Wesen verwandt die Dichtung der germanischen Völker war. Und weil er bemüht war, auch die äußern Formen seiner Vorbilder nachzuahmen, seinen Schiller und seinen Uhland möglichst im Versmaß der Urschrift zu übertragen, zugleich aber auch ihrem innern Rhythmus gerecht zu werden, gewann der russische Vers durch ihn eine Klangfülle und Biegsamkeit, wie er sie bisher nicht besessen hatte. Der Vorherrschaft des Alexandriners und des jambischen Vierfüßlers machte Shukowskij ein Ende; er ist auch der erste russische Dichter, der den reimlosen Vers mit besonderem Eifer pflegte, vor allem den fünffüßigen Jambus — seine Übersetzung der „Jungfrau von Orleans" war ja nicht zum wenigsten dadurch so bedeutungsvoll, daß sie im Versmaß des Urbildes abgefaßt war — und den Hexameter, dessen er sich auch zur Übertragung mancher Prosadichtungen, wie Fouqués „Undine", bediente.

So wenig Shukowskij von dem innersten Wesen der deutschen Romantik erfaßt hatte — für ein Bestreben der Romantik hatte er sehr viel Teilnahme und Verständnis: ihre Neigung zum Volkstümlichen, ihre Vorliebe für Märchen und Sage, ihr Bemühen, der Eigenart eines jeden Volkes gerecht zu werden. Den Begriff „Weltliteratur", den Goethe geprägt hat, der aber erst durch die Romantiker wirkliches Leben gewann, suchte Shukowskij in seinen letzten Lebensjahren auch dem russischen Volke nahezubringen, indem er ganz systematisch die großen Heldendichtungen der Völker zu übertragen begann: „Nala und Damayanti" und „Rustem

und Sohrab" nach Rückert, den „Cid" nach Herder, Homers „Odyssee" nach einer deutschen Interlinearübersetzung und J. H. Voß. Das wachsende Verständnis für die fremde Eigenart mußte aber ganz von selbst auch das Bestreben wecken, das Wesen des eigenen Volkstums zu erfassen. Und so versuchte Shukowskij schon früh, in seinen Balladen und Märchen auch nationale Stoffe zu behandeln. Freilich bleibt er dabei noch ziemlich konventionell; wenn er aus dem phantastischen Roman des alten Chr. H. Spieß: „Die zwölf schlafenden Jungfrauen", eine Ballade macht, deren Schauplatz das alte Nowgorod ist, so wird die Geschichte dadurch ebensowenig russisch wie Bürgers Lenore durch die Umbenennung in Ludmila. Aber in der unter starkem Einfluß der „Lenore" entstandenen Originalballade „Swetlana" finden wir eine wunderhübsche Schilderung der russischen Weihnachtsgebräuche, und in einigen seiner Märchen („Vom Zaren Berendej", „Vom Zarewitsch Iwan und dem grauen Wolf") spürt man doch schon etwas von echter russischer Märchenstimmung; jedenfalls ist hier schon der Weg gewiesen, den Puschkin später mit so großem Erfolg beschritt.

Zu dem sanften Zauber, den Shukowskijs Poesie ausströmte, kam für seine Zeitgenossen noch der Zauber seiner menschlichen Persönlichkeit. Er war wirklich eine „schöne Seele" von makelloser Reinheit, herzlicher Güte und nie versagender Hilfsbereitschaft. Shukowskij war am 29. Januar 1783 als Sohn des Gutsbesitzers Bunin und einer gefangenen Türkin auf dem Gut Mischenskoje (s. Tafel bei S. 91) im Gouvernement Tula geboren. Namen und Vatersnamen erhielt er von seinem Paten, einem verarmten ukrainischen Gutsbesitzer Andrej Shukowskij, der im Buninschen Hause lebte. Frau Bunina verzieh ihrem Gatten nicht nur den kleinen „Schritt vom Wege", sondern nahm nach dem Tode ihres einzigen Sohnes (ihre Töchter waren schon alle verheiratet) den Sohn der Türkin in ihr Haus und erzog ihn wie ihr eigenes Kind. Seine Schulbildung erhielt Shukowskij in der der Moskauer Universität angegliederten „adeligen Pension". 1801 kehrte er nach Mischenskoje zurück; hier entstand 1802 seine Übersetzung von Grays Elegie „Der Dorffriedhof", die in Karamsins „Europäischem Boten" gedruckt wurde. 1808 übernahm Shukowskij selbst die Leitung dieser Zeitschrift und siedelte nach Moskau über. In diese Zeit fällt seine schwärmerische Liebe zu seiner Nichte Maria Protasowa; seine Hoffnung, sie als Gattin heimzuführen, zerschlug sich an dem hartnäckigen Widerstand der Mutter, die eine Ehe zwischen so nahen Verwandten für eine Todsünde hielt. So verzichtete Shukowskij, aber die lebende Maria ward ihm zur idealen Lichtgestalt wie die tote Sophie dem deutschen Romantiker Novalis.

Der Krieg mit Napoleon veranlaßte auch Shukowskij, ins Heer einzutreten; eine schwere Erkrankung zwang ihn allerdings, bald den Dienst aufzugeben. In dieser Zeit schrieb er sein Gedicht „Der Sänger im russischen Kriegslager", eine pathetische Verherrlichung der russischen Helden, die begeistert aufgenommen wurde und u. a. zur Folge hatte, daß man bei Hofe auf den Dichter aufmerksam wurde. 1817 erhielt er den Auftrag, der Gattin des Großfürsten, spätern Zaren Nikolaus, Alexandra Fedorowna (Prinzessin Charlotte von Preußen), russischen Unterricht zu erteilen. Es knüpften sich bald sehr herzliche Beziehungen zwischen dem Dichter und der großfürstlichen Familie an, die nach Nikolaus' Thronbesteigung durch die Ernennung Shukowskijs zum Erzieher des Thronfolgers Alexander gekrönt wurden. Mit heiligem Ernst und Eifer widmete sich Shukowskij der Aufgabe, seinen Zögling „zum Menschen zu erziehen", ihn zu lehren, „über dem Wohl aller das eigene zu vergessen".

1823 starb Shukowskijs Jugendliebe, Maria Protasowa, wenige Jahre nachdem sie den Chirurgen Moier, Professor an der Universität Dorpat, geheiratet hatte. Ihre Ehe war sehr glücklich gewesen, Shukowskij selbst hatte sie gebilligt, aber die alte Liebe war nicht vergessen; davon zeugt ein rührender Abschiedsbrief Mariens an Shukowskij. Und so blieb sie für ihn auch nach dem Tode der „lichte Genius".

Wiederholte Reisen ins Ausland, vor allem nach Deutschland, unterbrachen Shukowskijs Tätigkeit bei Hofe. In Berlin lernte er Alexander von Humboldt und Varnhagen von Ense (s. die beigeheftete Tafel), in Dresden Ludwig Tieck, in Weimar Goethe kennen; herzliche Freundschaft verband ihn mit dem Bruder seiner Schülerin, König Friedrich Wilhelm IV. Seine Beziehungen zum Zaren und zum Hofe suchte er immer wieder zugunsten aller Hilfsbedürftigen auszunutzen; er trat für Milderung der Strafe der „Dekabristen" (vgl. S. 134) ein, er nahm sich des jungen Puschkin an, er brachte die nötige Geldsumme auf, um den ukrainischen Dichter Schewtschenko aus der Leibeigenschaft loszukaufen, er setzte sich für die Erhaltung der Universität Dorpat ein, die wegen einer ungesetzlich vorgenommenen Promotion aufgehoben werden sollte; er war ein Freund und Förderer aller jungen aufstrebenden Talente, gleichviel ob es Dichter, Maler, Musiker oder Gelehrte waren.

1841 wurde Shukowskij, nachdem er mit seinem Zögling noch eine große Reise durch Rußland und eine ins Ausland gemacht hatte, in Gnaden aus dem Hofdienst entlassen. Er ließ sich in Düsseldorf nieder, wo er, der bald Sechzigjährige, sich mit der jungen Tochter seines alten Freundes, des Malers Gerhard v. Reutern, vermählte. So war ihm noch ein stilles, friedliches Eheglück beschieden. In das letzte Jahrzehnt seines Lebens fällt eine seiner wichtigsten dichterischen Arbeiten: die Übersetzung der „Odyssee". Eine Originaldichtung: „Der ewige Jude" blieb Bruchstück. Eigentümlich ist die Auffassung der Ahasver-Gestalt: der Anblick der christlichen Märtyrer in der römischen Arena bringt Ahasver zur Erkenntnis, daß Jesus wirklich der Weltheiland war und daß auch sein Fluch ihm, Ahasver, zum Segen gereichen könne, wenn er sich demütig vor dem Gekreuzigten beuge. Und er tut Buße, empfängt die Taufe und wandert dann weiter durch die Welt, aber nicht mehr verzweifelnd und sein Schicksal verfluchend, sondern versöhnt mit Gott und Welt, geduldig der Erlösung harrend und allen, die dessen bedürfen, Trost und Hilfe spendend.

Shukowskij starb, halb erblindet, am 12. April 1852 in Baden-Baden, wohin er aus Gesundheitsrücksichten aus Düsseldorf übergesiedelt war.

Shukowskijs Odyssee-Übersetzung erschien 1849; aber schon zwanzig Jahre früher hatte ein anderer Dichter, Nikolaj Iwanowitsch Gneditsch (1784–1833; Abb. 29 u. 32), den Russen die Ilias geschenkt. Seine Übersetzung ist ebenfalls ein Zeichen der neuen Zeit, die sich von der französischen Klassik ab- und der echten Antike zuwendet, die Kunst des Altertums nicht mehr mit den Augen Boileaus und Batteux', sondern mit denen Herders und Goethes zu sehen beginnt. Er hatte anfangs nur an eine Fortsetzung der Alexandriner-Übertragung von Jermil Kostrow (1750—96) gedacht, der beim siebenten Gesang stecken geblieben war; doch als er mit seiner Arbeit bis zum zwölften Gesang gekommen war, hatte er erkannt, daß „die 17 Silben des Hexameters sich nicht in die 12 Silben des Alexandriners zwängen lassen, ohne daß er einige malerische Beiwörter oder seine Kraft oder überhaupt den antiken Charakter einbüßt". Er wollte aber keine „neue Ilias à la Pope"

Monsieur le baron

Le colonel de Brunnlitz
l'exemplaire de mes oeuvres, que je
me demander pour Monsieur de
en fais hommage par reconnaissa
tion avec laquelle il s'occupe d
ture dont l'entreprenne vous se
les volumes, ci-joints. Toute me
présentant à Monsieur de Varnhag
pour d'exprimer par la ma lu
pour sa personne: ayez la bonté
expressions imprimées en leur pl
dans sa bibliothèque.

Enfin, font ma lettre .
déposites des sentiments que je
profond respect pour votre génie, .
pour votre personne, vous les conn
durent autant que ma vie

Tout à

4/16 aout 1839
Peterhof

Brief Shukowskijs an Alexander vo
Original in der Preußischen Staatsbibliothek z

Umschrift und Übersetzung des Briefes:

Monsieur le baron

Le colonel de Brunklatz [?] vous remettra l'exemplaire de mes œuvres, que vous avez bien voulu me demander pour Monsieur de Varnhagen. Je lui en fais hommage par reconnaissance pour la prédilection avec laquelle il s'occupe de notre jeune littérature dont l'inexpérience vous sera bien attestée par les volumes, ci-joints. Toute mon ambition en les présentant à Monsieur de Varnhagen est d'avoir l'honneur d'exprimer par là ma haute considération pour sa personne: ayez la bonté de protéger mes orphelins imprimés en leur procurant un asile dans sa bibliothèque.

En finissant ma lettre je n'ai pas besoin de parler des sentiments que je vous porte, de mon profond respect pour votre génie, de mon attachement pour votre personne, vous les connaissez: ces sentiments dureront autant que ma vie.

4/16 aout 1839 Tout à vous
Peterhof Joukovsky

Herr Baron

Oberst v. Brunklatz [?] wird Ihnen das Exemplar meiner Werke überreichen, um das Sie mich für Herrn von Varnhagen gebeten haben. Ich sende es ihm als Zeichen des Dankes für die Teilnahme, die er unserer jungen Literatur entgegenbringt, deren Unzulänglichkeit Ihnen durch die beiliegenden Bände bestätigt wird. Wenn ich sie Herrn von Varnhagen überreiche, so geht mein ganzer Ehrgeiz darauf, ihm so meine Hochachtung für seine Person aussprechen zu können. Haben Sie die Güte, sich meiner gedruckten Waisenkinder anzunehmen, indem Sie ihnen ein Plätzchen in seiner Bibliothek verschaffen.

Zum Schluß meines Briefes brauche ich nicht erst von den Gefühlen zu reden, die ich Ihnen entgegenbringe: von meiner großen Verehrung für Ihr Genie, von meiner Zuneigung für Ihre Person. Sie wissen das ja. Dieses Gefühl wird mein ganzes Leben lang andauern.

4./16. August 1839 Ganz der Ihre
Peterhof Joukovsky

schaffen, sondern „eine Nachdichtung, die, soweit es die Eigenart der Sprache gestattet, an Treue dem Abguß eines plastischen Werkes gleichkäme". So beschließt er, von vorn anzufangen und „den Vers Homers und Vergils von dem Schandpfahl loszubinden, an den Tredjakowskij ihn geschmiedet hatte". In seiner Übersetzung spürt man tatsächlich, wie Puschkin in einem Gneditsch gewidmeten Distichon sagt, „mit erschauernder Seele den Schatten des gewaltigen Greises". Zum erstenmal war hier dem russischen Leser die Möglichkeit geboten, eine antike Dichtung in ihrer wirklichen Gestalt kennenzulernen. Für unser heutiges Empfinden rollen allerdings Gneditschs Hexameter etwas zu feierlich dahin, seine Neubildungen und Entlehnungen aus dem Kirchenslawischen sind nicht immer glücklich, oft glaubt man, nicht den Homer, sondern ein spätbyzantinisches Epos vor sich zu haben. Dennoch bleibt die Leistung als Ganzes bewunderungswürdig; die Übertragung entspricht Vers für Vers dem Urbild, und nicht eines der Homerischen Beiwörter, nicht ein Gleichnis ist übergangen oder verwässert. Für die farbigere, romantischere „Odyssee" hätte Gneditschs Kraft freilich nicht ausgereicht. Hier war Shukowskij der geeignete Mann — trotz seiner Unkenntnis des Griechischen; er hat auch ein feineres Gefühl für die Schlichtheit und Natürlichkeit der Homerischen Sprache und Darstellungsweise, entgleist allerdings mitunter ins Sentimentale, wie Gneditsch ins Erhabene. Bezeichnend bleibt jedenfalls die Tatsache, daß erst Ende der 90er Jahre eine neue Vers-Übersetzung der „Ilias" (von Minskij) erschien, die aber den alten Gneditsch ebensowenig verdrängen konnte wie die spätern deutschen Homerübersetzungen den alten Voß, und daß die „Odyssee" Shukowskijs auch heute noch die einzige russische Übersetzung der ewigen Dichtung ist.



Abb. 29. N. J. Gneditsch.
Nach einem zeitgenössischen Stich.

Gneditsch hat auch die „Syrakuserinnen" von Theokrit und eine Reihe neugriechischer Volkslieder ins Russische übersetzt. Unter seinen Originaldichtungen ragt die Idylle „Die Fischer" hervor; zwar glaubte der Kritiker Belinskij „unter den Lumpen der Petersburger Fischer die Falten des griechischen Chitons" zu erkennen, aber auch er pries die schöne Schilderung der hellen nordischen Sommernacht:

„Der nächtliche Himmel ist hell ohne Mond, ohne Sterne,
Der Purpur im Westen verschmilzt mit dem Golde des Ostens,
Als führte das Abendrot selber den rosigen Morgen
Herbei an der Hand ...“

Ein hübsches Beispiel für die „Romantisierung der Antike“ ist Gneditschs „Klage der Thetis am Grabe des Achill“, ein balladenartiges Stimmungsbild, bei dem man sich an Schillers „Kassandra“ oder „Klage der Ceres“ erinnert fühlt.

Stärker noch als bei Gneditsch treten die romantischen Züge bei Konstantin Nikolajewitsch Batiuschkow (1787–1855; Abb. 30) hervor, obwohl auch er von der Antike ausgeht, aber nicht wie Gneditsch von den Griechen, sondern von Horaz, Tibull und Properz. Seine anakreontischen Gedichte sind das Graziöseste und Feinste, was die russische Lyrik auf diesem Gebiete hervorgebracht hat.

Trübe Lebensschicksale machten den Anakreontiker freilich bald zum Elegiker. Batiuschkow war ohne innere Neigung Offizier geworden, hatte 1807 gegen Napoleon, 1809 gegen die Schweden in Finnland, 1812–14 wieder gegen Napoleon gekämpft; eine schwere Verwundung zerrüttete seine Gesundheit für immer. Dazu kam eine unglückliche Liebe, die er nie verwinden konnte. Ein längerer Aufenthalt in Italien (1819–21 als Sekretär der russischen Gesandtschaft in Neapel) nützte weder seiner Gesundheit noch seinem verdüsterten Gemüt. 1822 verfiel er demselben Schicksal wie Hölderlin, mit dem er auch sonst manches gemeinsam hat. Und gleich Hölderlin lebte er noch Jahrzehnte in geistiger Umnachtung. Sein letztes Gedicht vor der Katastrophe lautet:

„Weißt du, was, da sein Auge brach,
Der greise König Melchisedek sprach?
Als Sklave wird der Mensch zum Leben wach,
Als Sklaven wird man ihn zu Grabe tragen,
Und schwerlich wird der Tod ihm sagen,
Warum er wanderte durch dieses Tränental,
Litt, weinte, duldete und sich von dannen stahl ...“

Batiuschkows eigentliche Elegien sind nicht ganz so düster gefärbt wie dieses Gedicht; es ist eine sinnende Melancholie in ihnen, die freilich auch nichts weiß von dem religiösen Optimismus Shukowskijs. Viel mehr als dieser verdient er ein Romantiker genannt zu werden; ganz romantisch ist seine Elegie „Der sterbende Tasso“, dem Batiuschkow seine eigenen Gedanken über das Los des Dichters auf Erden, den ewigen Gegensatz zwischen Leben und Dichtung, Traum und Wirklichkeit in den Mund legt ...

Völlig abseits von allen literarischen Gruppen und Cliquen hielt sich ein Altersgenosse der Shukowskij, Gneditsch und Batiuschkow: Denis Wasiljewitsch Dawydow (1784–1839), der berühmte Reiterführer, der mit seinen Freischaren 1812 den Franzosen soviel zu schaffen machte, der Tollkopf und Zecher, den Tolstoj in „Krieg und Frieden“ als Denisow verewigt hat. Er betrachtete seine poetischen „Übungen“ nur als etwas, das ihm „Freude machte wie eine Flasche Champagner“. Eine dieser „Übungen“ lautet:

„Ich bin kein Dichter, bin nur ein Kosak,
Und kam zum Helikon nur im Vorüberjagen.
Ich habe sorglos, ohne Sack und Pack,

Mein unabhängiges Biwak
An der Kastalischen Quelle aufgeschlagen.
Nicht ziemt dem Reiter, faul im Sessel hingelehnt,
Ein Lied von Fried' und Lust und sonst'gen schönen Dingen –
Doch wenn das Vaterland von Kriegesdonnern dröhnt,
Werd' ich im Chor die erste Stimme singen."

Das flotte Husarenleben der guten alten Zeit hat kaum ein anderer Dichter so prächtig geschildert wie Dawydow in seinen halb improvisierten Versen. Man muß, wenn man seine Gedichte liest, immer wieder an Detlev von Liliencron denken. Es ist derselbe burschikose Ton, dieselbe naive Freude am Leben in allen seinen Äußerungen, dieselbe Unbekümmertheit um alles, was Regel, Sitte und Anstand heißt, die mit lachendem Munde auch die größte Plattheit sagen kann, wie man sie einem andern nie verzeihen würde, hier aber lächelnd hinnimmt, denn man hat es mit einem Dichter zu tun, dem es nach seinem eigenen Geständnis „nicht um Reime und Versfüße, sondern nur um das Gefühl" zu tun ist. Köstlich ist sein Gedicht von den „Alten Husaren", die mit blauroten Nasen am Lagerfeuer sitzen, die Tschapka ganz in den Nacken gerückt, und nicht eher zu trinken aufhören, als bis sie platt am Boden liegen, die aber tags darauf im Gefecht Wunder der Tapferkeit vollbringen. Ihnen werden die Husaren der jungen Generation gegenübergestellt, elegante Kavaliere, die sich auf dem Parkett tadellos bewegen, glänzend Walzer tanzen usw.



Abb. 30. K. N. Batiuschkow.
Nach einem Bildnis von O. A. Kiprenskij (St. Petersburg 1815).

„Klüger, heißt es, wären sie.
Jederzeit kannst du gewärt'gen:
‚Jomini!' und ‚Jomini[1]!'
Doch vom Schnaps kein Sterbenswörtchen."

Einen eigentümlichen Charakter trägt die dramatische Dichtung dieser Übergangszeit. Die Alleinherrschaft der französischen Klassik war schon im 18. Jahrhundert gebrochen; trotz der entrüsteten Weherufe Sumarokows machte sich das bürgerliche Trauerspiel auf der russischen Bühne immer breiter, und um 1800 bereits war Kotzebue beim russischen

[1] General Henri Jomini war Verfasser eines Lehrbuchs der Strategie und Taktik, das in allen Militärschulen Rußlands eingeführt war.

Theaterpublikum ebenso beliebt wie beim deutschen. 1810 wurde Schillers „Maria Stuart" in einer Prosaübersetzung, 1814 „Die Räuber" in Petersburg aufgeführt. Daneben freilich wurde immer noch die klassische Tragödie gepflegt, und die von allen Dichtern jener Zeit besungene Schauspielerin Semionowa entfesselte als Merope, Phädra, Andromache Stürme der Begeisterung. Vor allem aber waren für den Tragödiendichter die klassischen drei Einheiten und der Alexandriner nach wie vor Gesetz.

Zu den unentwegtesten Klassikern gehörte Paul Alexandrowitsch Katenin (1792–1853), der Freund Gribojedows, ein Mann von großer Bildung und feinem Geschmack, Übersetzer Corneilles und Racines und Verfasser einer „Andromache". Weit stärker macht sich die neue Zeit fühlbar in den Tragödien von Wladislaw Alexandrowitsch Oserow (1770–1816). Man kann sie geradezu als Versuche bezeichnen, die moderne Empfindsamkeit in die klassische Tragödie einzuschmuggeln. Seine erste Tragödie „Ödipus in Athen" (1804) geht nicht auf den sophokleischen „Ödipus auf Kolonos", sondern auf eine Tragödie des Franzosen Ducis zurück; in der zweiten, „Fingal", behandelt er nicht nur einen Stoff aus den Liedern des Ossian, sondern begnügt sich auch gegen die klassische Vorschrift mit drei Akten statt der üblichen fünf, was von der Kritik aufs strengste getadelt wurde. Die Heldin der Tragödie, Moina, die den Mörder ihres Bruders, Fingal, liebt, ist als naives Naturkind gezeichnet, aufgewachsen in Wald und Heide, in voller Freiheit, von den Menschen fern, eine Gestalt, wie sie die klassische Tragödie bisher nicht gekannt hatte, wie sie seit Rousseau in der empfindsamen Erzählungsliteratur ungemein beliebt war. Diese Rolle war (ebenso wie die Antigone im „Ödipus in Athen") eine Glanzleistung der Semionowa. Einen noch größern Erfolg errang Oserow mit der Tragödie „Dimitrij Donskoj", die 1807 nach der Schlacht bei Preußisch-Eylau in Petersburg aufgeführt wurde. Die patriotische Stimmung der Zuschauer kam dem Dichter entgegen, man sah in dem Titelhelden den Kaiser Alexander, in dem von ihm geschlagenen Tatarenfürsten Mamaj Napoleon, und als Dimitrij nach gewonnener Schlacht niederkniete und dem Herrn der Heerscharen in feurigem Gebet dankte, da bemächtigte sich der Zuschauer ein so wilder Enthusiasmus, daß der Schauspieler Jakowlew, der den Dimitrij spielte, seinen Monolog wiederholen mußte. Mit der russischen Geschichte hat Oserows Tragödie sonst sehr wenig zu tun; er ist in dieser Beziehung nicht weit über Sumarokow hinausgekommen; den Hauptinhalt bildet der Streit Dimitrijs mit dem Fürsten von Twer um Xenia, die Tochter des Fürsten von Nishnij-Nowgorod; als dieser Streit die Einigkeit des Heeres zu sprengen und die Möglichkeit eines Sieges über die Tataren zu vernichten droht, bringt Xenia ihre Liebe dem Vaterland zum Opfer, versöhnt die Nebenbuhler und reicht ihre Hand dem Fürsten von Twer. Eine vierte Tragödie von Oserow, „Polyxene" (1809), hatte keinen Erfolg.

An Komödiendichtern war das erste Viertel des 19. Jahrhunderts sehr reich. Keiner von ihnen aber hat ein Werk geschaffen, das sich mit Fonwisins oder Kapnists Komödien irgendwie vergleichen ließe. Sie liefern nur Unterhaltungsware, und wenn sie soziale Stoffe behandeln, so sind es nie die großen Streitfragen des öffentlichen Lebens, sondern Kleinigkeiten des Alltags. Der fruchtbarste Komödiendichter dieser Zeit ist Fürst Alexander Alexandrowitsch Schachowskoj (1777–1846), der sich für seine Komödien „Der neue Sterne" und „Die Bäder von Lipezk" den grimmigen Haß der Arsamasleute zuzog, denn die erste

Komödie verspottet, wie schon der Titel erraten läßt, die Empfindsamkeit[1], und in der zweiten ist der Balladendichter Fialkin eine Karikatur Shukowskijs. Später wandte sich Schachowskoj selbst der Romantik zu, dramatisierte Walter Scotts „Ivanhoe" und Puschkins „Ruslan und Ludmila", bearbeitete Shakespeares „Sturm" usw. Neben ihm mag noch Nikolai Iwanowitsch Chmelnitzkij (1789–1846) genannt werden, weil einzelne seiner Komödien (wie der hübsche Einakter „Luftschlösser") noch heute mitunter auf den russischen Bühnen auftauchen. Es sind meist Nachahmungen französischer Vorlagen, harmlose Kleinigkeiten, aber sehr geschickt gemacht, witzig und lebhaft, in ungemein leicht dahinfließenden, pointenreichen Versen, die der Schauspieler ebenso gern spricht, wie der Zuschauer sie hört. Als Sprachkünstler ist Chmelnitzkij der unmittelbare Vorläufer Gribojedows.

Gribojedow schenkte den Russen ihre klassische Komödie. Sie aber konnte erst entstehen, nachdem eine neue starke geistige Bewegung durch die Gesellschaft gegangen war. Diese Bewegung wurde durch die Freiheitskriege gegen Napoleon hervorgerufen.

Eine Folge der Freiheitskriege war in Rußland, wie überall, eine mächtige Steigerung des Nationalbewußtseins. In Rußland mußte diese Steigerung besonders stark sein, weil hier Napoleons Macht zusammengebrochen war. Alexander I. war der Befreier Europas. Wenn Rußland erreicht hatte, was allen andern Völkern nicht gelungen war, so war das ein vollgültiger Beweis für die Größe Rußlands, die Größe seiner geschichtlichen Mission. Nur aus diesem gesteigerten Nationalgefühl begreift man ein Werk wie Karamsins „Geschichte des russischen Staates" und die ungeheure Wirkung, die es nach seinem Erscheinen ausübte.

Aber der Krieg mit Napoleon hatte noch andere Folgen. Es war vor allem die russische Jugend, die 1812 zu den Fahnen strömte, 1813 bei Leipzig mitkämpfte und 1814 in Paris einzog. Der lange Aufenthalt in Europa konnte nicht ohne Einfluß auf sie bleiben. Man war stolz auf sein Rußland, aber man sah im Westen nur zu vieles, was zu Vergleichen mit Rußland herausforderte, Vergleichen, die nicht immer zugunsten Rußlands ausfallen konnten.

„Die Feldzüge von 1812–14 brachten uns Europa näher, lehrten uns die dortigen Staatsformen, die öffentlichen Einrichtungen, die Volksrechte kennen; der Gegensatz zu unserm staatlichen Leben, die lächerlich geringen Rechte, die das Volk bei uns besaß, die Despotie unserer Regierung wurden dem Herzen und dem Verstande vieler von uns jetzt erst richtig bewußt."

So lesen wir in den Erinnerungen eines dieser jungen Kriegsteilnehmer, des Fürsten Wolkonskij. Den Heimgekehrten war es unerträglich, „das öde Petersburger Treiben mit anzusehen und dem Geschwätz der alten Leute zuzuhören, die alles Überlebte priesen und jede Vorwärtsbewegung verdammten". Sie glaubten ihnen um hundert Jahre voraus zu sein, fühlten sich ganz und gar als Europäer, waren stolz darauf, für die Freiheit Europas mitgekämpft zu haben, und hielten es für selbstverständlich, daß sie diese Freiheit nicht nur für die andern, sondern auch für das eigene Volk erfochten hatten. Daher die Enttäuschung und Empörung über die Wendung, die die Dinge nach dem Wiener Kongreß genommen hatten. Die Unzufriedenheit war um so größer, als die Hoffnungen, die man auf den

[1] Sie wird in der Komödie durch folgendes Zwiegespräch nicht übel gekennzeichnet: „Sagen Sie mir, woher ist bloß dieses sentimentale Teufelszeug zu uns gekommen?" — „Es hat sich in England gebildet, hat in Frankreich begonnen zu faulen, ist in Deutschland aufgeschwollen und endlich im allerjämmerlichsten Zustand zu uns gebracht worden."

Regierungsantritt Alexanders I. gesetzt, sehr groß gewesen waren und die ersten Schritte des Zaren diese Hoffnungen zu rechtfertigen schienen. Je deutlicher dann die rückschrittliche Politik der Regierung erkennen ließ, daß auf eine Reform von oben nicht mehr zu rechnen war, desto öfter tauchte der Gedanke an einen gewaltsamen Umsturz auf. Es bildeten sich geheime Gesellschaften, wie der 1815 gegründete „Wohlfahrtsbund", dessen Glieder anfangs nur dem Vaterlande dienen wollten und sich keineswegs als Verschwörer gebärdeten, durch das Verhalten der Regierung aber dazu gemacht wurden. Als der Bund 1821 aufgelöst wurde, bildeten sich an seiner Stelle sofort zwei neue Vereinigungen, die unmittelbar auf den Umsturz hinarbeiteten. Sie wurden angezeigt, aber kaum war die Untersuchung eingeleitet, so starb Alexander I. fern von seiner Residenz, in Taganrog am Schwarzen Meer. Um zu retten, was noch zu retten war, versuchten die Verschwörer die Verwirrung auszunutzen, die durch die verspätete Bekanntgabe der Thronentsagung des erbberechtigten Großfürsten Konstantin entstanden war, und riefen eine Revolte der Garderegimenter hervor, am 14. Dezember 1825; daher der Name „Dekabristen" (dekabr = Dezember). Aber der Aufstand wurde blutig unterdrückt, ein Sondergericht erkannte 121 Geheimbündler für schuldig, fünf wurden hingerichtet, die übrigen kamen als Zwangsarbeiter nach Sibirien oder wurden zu gemeinen Soldaten degradiert.

2. Krylow und Gribojedow.

Wie es in den jugendlichen Köpfen der Dezemberaufrührer aussah, wie sie über die ältere Generation dachten und wie diese sich zu ihnen verhielt, das zeigt uns Gribojedows Komödie „Verstand schafft Leiden".

Wenn der Dichter dieser Komödie hier in einem Kapitel mit dem fast dreißig Jahre ältern Krylow behandelt wird, so geschieht das, weil zwischen ihnen trotz des großen Altersunterschiedes, trotz der verschiedenen Art ihres Schaffens doch eine eigentümliche innere Verwandtschaft besteht, die schon in ihrem Verhältnis zu dem Streit der literarischen Parteien zum Ausdruck gelangt. Während dieser Streit mit größter Heftigkeit tobt, sehen wir die beiden Dichter formell in den Bahnen der Überlieferung wandeln, den alten Formen aber einen neuen lebendigen Inhalt verleihen, der so stark und reich ist, daß ihre Schöpfungen auch heute noch einen fast ungeschwächten Reiz ausüben, während Karamsins Novellen nur noch geschichtliche Bedeutung haben und die Werke seiner Jünger völlig vergessen sind. Beide Dichter standen den Neuerern mit kühler Skepsis gegenüber, wagten es sogar, sie zu verspotten; Gribojedow hält in seiner Komödie alle klassischen Regeln aufs genaueste ein, Krylow bietet in einzelnen von seinen Fabeln den ganzen Olymp mit seinen Göttern, Nymphen, Dryaden usw. auf, und doch sind sie beide durch und durch nationale Dichter, ihr Volkstum ist echter als das Karamsins und Shukowskijs, und kein russischer Dichter vor Puschkin ist so tief in das russische Volk gedrungen wie diese beiden. Der größte Teil der in der russischen Gesellschaft heute noch umgehenden „geflügelten Worte" stammt von Krylow und von Gribojedow.

Eigentümlich ist dabei, daß die Unsterblichkeit des einen wie des andern Dichters nur auf je einem einzigen Buche beruht: Gribojedow verdankt sie seiner Komödie, Krylow seiner Fabelsammlung. Aber Gribojedows Komödie ist die erste reife Schöpfung eines noch jungen

Dichters, den ein früher jäher Tod auf des Lebensweges Mitte wegraffte; Krylow dagegen hatte sich schon auf den verschiedensten Gebieten der Literatur getummelt, ehe er, ein fast Vierzigjähriger, die ersten tastenden Versuche auf dem Gebiet machte, auf dem seine Begabung zu voller Entfaltung gelangen sollte. Die meisten und schönsten seiner Fabeln schrieb er zwischen dem 50. und 60. Lebensjahre.

Iwan Andrejewitsch Krylow (Abb. 31 u. 32) wurde am 2. Februar 1768 in Moskau als Sohn eines Offiziers geboren. Der Vater starb früh und ließ seine Familie in sehr traurigen Verhältnissen zurück, so daß der junge Iwan schon mit zehn Jahren sein Brot als Kanzleischreiber verdienen mußte, ohne eine regelrechte Schulbildung genossen zu haben. Er ist auch sein Leben lang Beamter geblieben, allerdings mit häufigem Wechsel des Ressorts und Aufenthaltsorts. Zwischendurch war er auch eine Zeitlang Hauslehrer, bis er endlich 1810 als Bibliothekar an der Kaiserlichen Bibliothek das Amt oder richtiger die Sinekure fand, die seiner bequemen Natur am besten entsprach. Er starb am 1. November 1844, in einem Alter, wie es nur wenige russische Dichter erreicht haben.



Abb. 31. J. A. Krylow.
Nach einem Stahlstich von J. Tscheskij auf Grund einer Zeichnung von S. Oesterreich.

Als Dichter versuchte Krylow sich schon sehr früh. Mit sechzehn Jahren schrieb er eine komische Oper, „Die Kaffeehauswirtin“, die der Petersburger Buchhändler Breitkopf ihm abkaufte, aber nicht mit Geld, sondern mit Büchern bezahlte und nicht druckte. Es folgten zwei Tragödien in klassischem Stil, die ebenfalls ungedruckt blieben. Dann versuchte sich Krylow als Herausgeber satirischer Zeitschriften („Die Geisterpost“, „Der Zuschauer“, „Petersburger Merkur“), die sich als keineswegs unwürdige Nachzügler der Nowikowschen Blätter (vgl. S. 100) erwiesen, aber nicht lange bestanden. Darauf wandte er sich von neuem der Komödie zu und errang jetzt einige hübsche Erfolge („Die belehrten Töchter“, eine sehr glückliche Umdichtung der „Précieuses ridicules“ von Molière, „Der Putzmacherladen“). In diesen Stücken steckt ebenso wie in den satirischen Aufsätzen seiner Zeitschriften viel Geist, Witz und Beobachtungsgabe, sie hätten aber ihren Dichter nicht vor der Vergessenheit gerettet, wenn er nicht 1805 in der Fabel sein „wahres Genre“, wie

Dmitrijew ihm sofort erklärte, gefunden hätte. Den beiden ersten, 1805 geschriebenen Fabeln, „Die Eiche und das Schilfrohr" und „Die wählerische Braut", die auf Lafontainesche Vorbilder zurückgehen, folgten bald weitere; 1809 ersch'en die erste Sammlung, die 23 Stücke enthielt. Mit jeder neuen Auflage wuchs die Zahl der Fabeln und immer geringer wurde die stoffliche Abhängigkeit des Dichters von seinen fremdländischen Vorbildern (außer dem von Krylow sehr hoch geschätzten Lafontaine auch Äsop, Phädrus, Florian, Gellert). Von den insgesamt 200 Fabeln, die Krylow geschrieben hat, ist der weitaus größte Teil nicht nur der Form, sondern auch dem Inhalt nach ganz und gar Eigentum des russischen Dichters.

An sich war die Fabel ja durchaus keine neue Literaturgattung für die Russen. Von Sumarokow ganz zu schweigen, hatte Krylow in Chemnitzer und Dmitrijew keineswegs unbedeutende Vorgänger. Er ist ihnen aber weit überlegen durch seine Gestaltungskraft, seine scharfe Beobachtungsgabe und seinen nie versagenden Witz.

Betrachtet man Krylows Fabeln nur auf ihre „Moral" hin, so findet man in ihnen freilich keine sonderlich tiefe oder erhabene Weltanschauung ausgesprochen. Was Krylow predigt, ist eine ziemlich nüchterne, praktische Lebensweisheit, die oft geradezu spießbürgerlich anmutet. „Begnüge dich mit wenigem", „versprich nicht, was du nicht halten kannst", „nicht jede Neuerung ist gut", „viel Wissen macht Kopfweh" usw. Auffallend, aber bei dem Autodidakten, der von Kindheit an im harten Kampf ums Dasein gestanden hatte, sehr begreiflich ist Krylows Abneigung gegen alle abstrakte Wissenschaft, gegen alles Philosophieren um des Philosophierens willen, gegen jenes Gelehrtentum, das Mephistopheles in der Schülerszene so ingrimmig verspottet. Eine der köstlichsten Fabeln Krylows ist die vom „Neugierigen", der im Zoologischen Museum gewesen ist und Wunderdinge von dort gesehenen Käfern und Schmetterlingen zu berichten weiß, dabei aber den Elefanten überhaupt nicht bemerkt hat. Die Fabel „Die Taucher" berichtet von drei Brüdern, die im Meer nach Perlen fischten: der erste wagte sich nicht ins Wasser hinein, sammelte nur die Muscheln, die die Flut ans Ufer spülte, und blieb ein armer Schlucker sein Leben lang; der zweite glaubte, in der Tiefe müßten die herrlichsten Schätze zu finden sein, schwamm weit ins Meer hinaus, tauchte unter und ertrank; der dritte wählte die goldne Mittelstraße und wurde ein wohlhabender, zufriedener Mann. Die Perlenfischerei soll das wissenschaftliche Studium bedeuten.

Aber Krylows Fabeln verdanken ihren Ruhm ja auch ganz und gar nicht ihrer „Moral"; die Erzählung als solche fesselt den Leser und sie ist auch für den Dichter die Hauptsache. Bezeichnend dafür ist die Art, wie Krylow das „haec fabula docet" behandelt. Oft fehlt es ganz, noch öfter aber wird es in eine oder zwei Zeilen von meist ganz außerordentlicher epigrammatischer Schlagkraft gepreßt. Es ist bekannt, daß Krylow gerade diese Schlußsätze seiner Fabeln mit besonderer Sorgfalt ausarbeitete, daß er sie immer wieder neu gestaltete, um sie auf eine möglichst knappe, eindringliche Form zu bringen. Er hat es denn auch erreicht, daß sie fast alle zu geflügelten Worten geworden sind. Selten wird die „Moral" in Form eines allgemeinen Satzes ausgesprochen, der Dichter gibt ihr fast immer ein ganz persönliches Gepräge. So schließt die Fabel von dem persischen Satrapen, der sein Leben lang nur gegessen, getrunken und geschlafen, sich aber nie um seine Staatsgeschäfte gekümmert hat, und der dafür ins Paradies kommt – denn, sagt der Totenrichter, hätte er sich mit der Regierung seiner Provinz befaßt, so hätte er das furchtbarste Unheil angerichtet –, mit folgenden zwei Zeilen:

„Ich sah im Amtsgericht den Präsidenten heut.
Ihm steht im Paradies schon längst ein Platz bereit.“

In der köstlichen Fabel vom Esel und der Nachtigall erklärt der Esel, nachdem er dem Gesang der Nachtigall zugehört hat, sie habe sehr hübsch gesungen, doch sei es schade, daß sie den Gockelhahn nicht kenne; von dem könnte sie noch sehr viel lernen. Die Nachtigall fliegt darauf schweigend davon, der Dichter aber fügt von sich aus nur eine Zeile zu der Erzählung hinzu:

„Vor solchen Richtern mag der Herr auch uns bewahren!“

Eine der witzigsten und berühmtesten Fabeln Krylows sind „Die Gänse“. Ein Bauer treibt eine Gänseherde auf den Markt; die Gänse beklagen sich bei einem Wanderer über die schlechte Behandlung, die der Bauer ihnen angedeihen läßt; sie fühlen sich dadurch entwürdigt, denn sie stammen in gerader Linie von den Gänsen ab, die einst das Kapitol gerettet haben. Auf die Frage des Fremden, was sie denn selbst geleistet hätten, haben sie immer wieder die Antwort: „Ja, unsre Ahnen haben Rom gerettet“, – bis der Fremde das Gespräch schließlich abbricht:

„Laßt eure Ahnen aus dem Spiel!
Sie ernteten den Ruhm für ihre Taten,
Ihr aber, Freunde, seid nur gut zum Braten!“

Und dann folgen zwei Schlußzeilen, in denen der Dichter spricht:

„Hier wäre wohl noch manches auszulegen,
Doch um der Gänse Zorn nicht zu erregen ...“

Die Stoffe zu seinen Fabeln schöpfte Krylow aus den verschiedensten Quellen. Überraschend aber ist es, wie er auch den bekanntesten Fabelstoffen („Der Fuchs und der Rabe“, „Die Grille und die Ameise“, „Der Fuchs und die Trauben“) durch die Art, wie er sie behandelt, einen ganz neuen Reiz zu verleihen weiß, und wie alles bei ihm in Beziehung zum russischen Leben seiner Zeit tritt. Diese Wirkung erreicht er schon durch seine echt volkstümliche Sprache, vor allem aber durch seine meisterhafte Charakterisierungskunst. Selbst der klassische Olymp, auf den er als Dichter der alten Schule nicht verzichten kann, trägt bei ihm ein vollkommen russisches Gepräge. Es ist das ganze Rußland des beginnenden 19. Jahrhunderts, das sich in Krylows Fabeltieren verkörpert. Da sind die dummen Gewalthaber, die ihre hohen Ämter nur dem Umstande verdanken, daß „ihre Ahnen Rom gerettet haben“, die noch am wenigsten Unheil stiften, wenn sie nichts tun, die sich von jedem Schwindler, jedem frechen Lumpen übers Ohr hauen lassen, – wie der „Elefant als Statthalter“, bei dem die Schafe sich beklagen, die Wölfe machten ihnen das Leben gar zu schwer. Der gerechte Richter leitet sofort eine Untersuchung ein – und nun erklären die Wölfe, er hätte ihnen doch selbst gestattet, eine kleine Steuer von den Schafen zu erheben, und mehr als ein Fell von jedem Schaf wollten sie auch gar nicht beanspruchen. Worauf der weise Elefant das Urteil fällt:

„Kein Unrecht wird in meinem Reich geduldet!
Ein Fell von jedem Schaf sei euch gewährt, –
Doch wehe dem, der mehr begehrt!“

Oder jene, die, wenn sie es selbst zu etwas gebracht haben, vor allem für ihre lieben Vettern und Basen sorgen wie die alte Maus in der Fabel „Der Rat der Mäuse“. In diesen Rat werden nur Mäuse mit langen Schwänzen aufgenommen, da dieses ein Zeichen besonderer

Klugheit sein soll. Aber als die Sitzung eröffnet wird, bemerkt eine junge Maus mit Verwunderung unter den vielen Langgeschwänzten eine Ratte, die überhaupt keinen Schwanz hat. Sie ist vorlaut genug, die den Vorsitz führende alte Maus darauf aufmerksam zu machen. Diese aber fällt ihr ärgerlich ins Wort:

„Ich weiß es selbst! Was soll dein Schnattern?
Ich und die drüben sind Gevattern."

Krylows Liebling unter den Tieren ist der Fuchs. Er wird bei ihm zum Typus des gewissenlosen russischen Beamten, der seine Taschen auf Kosten der Staatskasse füllt und sich immer mit glänzendem Geschick herauszureden weiß, wenn man einmal hinter seine Schliche kommt. Köstlich ist die Geschichte, wie der Fuchs als Staatsanwalt bei einer gegen den Hecht eingeleiteten Gerichtsverhandlung erscheint – Beisitzer sind zwei Esel, zwei Gäule und drei Ziegenböcke – und dem hohen Rat als Strafe für den Verbrecher, der Meister Reineke so manches Mal mit Fischen bewirtet hat, – den Tod durch Ertränken vorschlägt! In einer andern Fabel spielt der Fuchs den Richter: ein Bauer klagt, ihm seien Hühner aus dem Stall gestohlen worden, und da sich auf dem Hofe nur ein Schaf befunden habe, müsse es der Dieb sein. Der Richter entscheidet: „Da das Schaf in besagter Nacht sich in nächster Nähe der Hühner befunden hat, Hühner aber sehr gut schmecken, ist es nicht zu bezweifeln, daß das Schaf der Versuchung nicht widerstehen konnte und die Hühner gefressen hat. Dafür wird es zum Tode verurteilt; das Fleisch fällt dem Richter zu, das Fell erhält der Kläger."

Auch mit den Kollegen von der Feder hat Krylow sich in mehreren Fabeln auseinandergesetzt. Die Nachtigall, die sich das tiefsinnige Urteil des Esels über ihren Gesang gefallen lassen muß, erscheint in einer andern Fabel, dem „Quartett", selbst als Schiedsrichter. Der Esel, der Bock, der Bär und der Affe haben sich zum Quartettspiel zusammengesetzt, bringen aber nur klägliche Mißtöne hervor. Sie meinen nun, es käme daher, daß sie nicht in der richtigen Ordnung sitzen, und wechseln die Plätze, doch die Musik wird nicht schöner. Man setzt sich noch einmal und ein drittes Mal um, immer mit dem gleichen Ergebnis. Zufällig kommt die Nachtigall vorbei und wird um Rat gefragt. Und sie erklärt kurz und bündig, daß zum Musikantenfach vor allem Verständnis und ein feines Gehör nötig seien.

Auch das Stärkste, was Krylow überhaupt geschrieben hat, ist eine „literarische Fabel" – die Fabel von der Katze und der Nachtigall. Die Katze hält die Nachtigall in ihren Klauen und redet ihr freundlich zu: „Ich habe gehört, niemand könne so schön singen wie du. So laß mich doch eine Probe deiner Kunst hören. Ich denke nicht daran, dich zu fressen. Wenn ich mich an deinem Gesang erbaut habe, lasse ich dich fliegen. Ich liebe ja selbst die Musik über alles." Die unglückselige Nachtigall kann aber in ihrer Angst nur jämmerlich piepen. Da ruft die Katze entrüstet aus: „Das also ist dein herrlicher Gesang? Das machen sogar meine Kätzchen noch besser. Nein, wenn du nicht besser singen kannst, muß ich wenigstens von deinem Fleisch etwas haben." Und sie frißt die Nachtigall. Der Dichter aber schließt:

„Darf ich's euch im geheimen anvertrauen?
Es singt sich schlecht in einer Katze Klauen."

Diese Fabel zeigt deutlich, daß Krylow doch nicht so ganz und gar der gutmütige, phlegmatische „Großpapa" war, als den man ihn in Rußland oft hinzustellen liebte. Er ist bereits ein Meister jener „äsopischen" Sprache, die ein Menschenalter nach ihm von Saltykow zu höchster Vollendung ausgebildet wurde, der durch die russischen Polizei- und Zensurverhältnisse

bedingten Kunst, in scheinbar ganz harmlosen Worten die gefährlichsten Dinge auszusprechen. Und wie Saltykow ist auch er im tiefsten Grunde seiner Seele Pessimist. Wenn seine „positiven" Ideale so eng und spießbürgerlich anmuten, so erklärt sich das eben dadurch, daß er an eine Möglichkeit, „die Menschen zu bessern und zu bekehren", eigentlich gar nicht glaubt; mit spöttischem Lächeln zeigt er die Menschen in all ihrer Dummheit, Gemeinheit, Schwäche — und wendet sich dann von ihnen ab. Sie sind nun einmal so und können nie anders werden. Es wirkt fast wie Ironie des Schicksals, daß Krylows Fabeln in Rußland als ausgezeichnete Lektüre für Kinder angesehen werden. Aber man hat ja auch aus Swifts „Gulliver" ein Kinderbuch gemacht.



Abb. 32. Gneditsch, Shukowskij, Puschkin und Krylow (um 1835).
Nach einem Gemälde von Tschernetzow.

Als besondere Gruppe pflegen die russischen Literaturgeschichten die „historischen" Fabeln Krylows zu betrachten, in denen sich der Dichter mit den Ereignissen der Napoleonischen Kriege auseinandersetzt. Es finden sich aber auch in vielen andern Fabeln Anspielungen auf bestimmte Ereignisse und Persönlichkeiten, die bloß heute nicht mehr gedeutet werden können. In der berühmtesten dieser geschichtlichen Fabeln erscheint Napoleon als Wolf, der sich in den Schafstall (Rußland) schleichen wollte und sich wider Erwarten einer ganzen Meute von Hunden gegenübersieht. Er versucht sich nun herauszureden, indem er behauptet, in friedlichster Absicht gekommen zu sein, doch der alte Jäger (Kutusow) unterbricht ihn mit den Worten: „Du hast ein graues Fell, aber ich habe einen grauen Kopf, den man nicht so leicht betrügen kann", und hetzt die ganze Meute gegen den Eindringling. In der Fabel „Der Hecht und der Kater" wird der russische Admiral Tschitschagow verspottet, der ein Armeekorps zu Lande kommandierte und durch sein ungeschicktes Vorgehen den Franzosen den Übergang über die Beresina ermöglichte. Er erscheint

als Hecht, den die Lust anwandelt, auch einmal wie sein Freund, der Kater, Mäuse und Ratten zu fangen. Der Kater führt ihn daraufhin in den Keller und überläßt ihn seinem Schicksal. Als er nach einiger Zeit zurückkommt, um zu sehen, wieviel Mäuse der Hecht gefangen hat, findet er ihn in der kläglichsten Verfassung wieder: der Hecht liegt halbtot mit offenem Maul da und die Ratten haben ihm bereits den Schwanz abgefressen.

Im dritten Akt von Gribojedows Komödie „Verstand schafft Leiden", in der großen Debatte über den Nutzen oder Schaden der Bildung, erklärt der Schwätzer und Schwindler Sagoretzkij:

„Man muß auch bei den Büchern unterscheiden!
Wenn, unter uns gesagt, ich Zensor wär' –
Die Fabeln nähm' ich vor. Ich mag sie gar nicht leiden!
Dies ew'ge Spotten über Löw' und Bär!
Wenn's mich empört, – wer kann es mir verargen?
Ist's auch nur Vieh, so sind sie doch Monarchen!"

So mag mancher Leser der Krylowschen Fabeln gedacht haben, und daß dieses Urteil gerade in Gribojedows Komödie steht, ist gewiß ein Zeugnis für die innere Verwandtschaft des alten und des jungen Dichters. Sie stehen sich nicht nur durch ihre Sprache, durch ihr Verhältnis zu den „modernen" Literaturströmungen ihrer Zeit nahe, sondern auch in ihrer realistisch-satirischen Darstellungsweise, in der Freude an der „Fülle der Gesichte", in der epigrammatisch zugespitzten Redeweise.

Wie Krylow stand auch Gribojedow den empfindsamen und romantischen Neigungen seiner Zeitgenossen kühl gegenüber; eines seiner ersten Lustspiele schrieb er gemeinsam mit dem Fürsten Schachowskoj, zu seinen besten Freunden gehörte Katenin, und in seiner Komödie „Verstand schafft Leiden" steht er ganz und gar auf dem Boden der klassischen Überlieferung. Aber was den Fonwisin und Kapnist nur halb gelang, ist ihm so glänzend gelungen wie wohl nur noch Lessing in der „Minna von Barnhelm": die überlieferten Formen sind mit einem durch und durch neuen, nationalen Gehalt gefüllt. Alles ist Leben in dieser Komödie, nichts gemacht, sondern alles gestaltet. Die „drei Einheiten" werden genau eingehalten, aber die Handlung entwickelt sich so frei und natürlich, daß der Zuschauer nichts von Regelzwang merkt. Die einzelnen Gestalten lehnen sich an die hergebrachten Typen an: das Dienstmädchen Lisa verleugnet ihre Abstammung von den Zofen und Vertrauten der klassischen Komödie ebensowenig wie Lessings Franziska, ist aber doch keine Soubrette, sondern ein richtiges russisches Mädel, wie Franziska ein deutsches; Lisas Gebieterin heißt sogar auch Sophie, wie die „ersten Liebhaberinnen" Fonwisins und Kapnists; sie ist aber keine „erste Liebhaberin", sondern die echte, mit französischen Romanen aufgepäppelte, verzogene Moskauer junge Dame aus guter Familie. In dem Helden Tschatzkij endlich sind der ernste Liebhaber und der Räsoneur der alten Komödie zu einer Gestalt verschmolzen, aber alles Lehrhafte ist verschwunden; vor uns steht ein junger, heißblütiger „Mensch mit seinem Widerspruch", der in seinen Ideen wirklich lebt, dem sie viel mehr Sache des Herzens als des Verstandes sind.

Der Dichter selbst hat sein Werk weder gedruckt noch aufgeführt gesehen. Alexander Sergejewitsch Gribojedow (Abb. 33) wurde am 4. Januar 1795 als Abkömmling eines vornehmen Adelsgeschlechts in Moskau geboren. Er gehörte also eben der „guten Gesellschaft" an, die er

in seiner Komödie später so schonungslos geißelte. Dank seiner Mutter, einer hochgebildeten Frau mit starken geistigen Interessen, erhielt er eine ausgezeichnete Erziehung; mit 15 Jahren bezog er die Moskauer Universität, wo besonders der deutsche Professor Buhle, bei dem er Philosophie, Politik und Ästhetik hörte, einen starken Einfluß auf ihn ausübte. 1812, als der Krieg mit Napoleon ausbrach, trat er in die Armee ein; sein Regiment blieb aber in Reserve in Brest-Litowsk, und der 17jährige Kornet führte hier ein ziemlich wildes Husarenleben. 1815 finden wir ihn dann in Petersburg; er kommt in Berührung mit literarischen Kreisen; seine Begeisterung gilt vor allem dem Theater; es knüpfen sich freundschaftliche Beziehungen mit den Lustspieldichtern Schachowskoj, Chmelnitzkij u. a. an; dem „Arsamas" bleibt er fern. In diese Zeit fallen seine ersten dichterischen Versuche: unbedeutende kleine Komödien nach französischem Muster, zum Teil gemeinsam mit andern verfaßt. Die Husarenuniform hat er inzwischen abgelegt; 1817 wird er Beamter im Ministerium des Auswärtigen und zeichnet sich hier bald so aus, daß er 1819 zum Sekretär der russischen Gesandtschaft in Persien ernannt wird, — ein ungemein verantwortungsvoller und schwieriger Posten bei den gespannten Beziehungen zwischen Rußland und Persien.



Abb. 33. A. S. Gribojedow.
Nach einer Lithographie von Münster auf Grund eines Aquarells von P. A. Karatygin.

Im diplomatischen Dienst bewährte Gribojedow sich glänzend. 1821 wechselte er sein Amt: er kam als Sekretär des Generalgouverneurs und Höchstkommandierenden der russischen Armee im Kaukasus, General Jermolow, nach Tiflis. Hier wurde die wohl schon in Persien, wenn nicht noch früher entworfene Komödie „Verstand schafft Leiden" zum größten Teil ausgeführt. 1823 erhielt Gribojedow einen längern Urlaub, den er in Petersburg und Moskau verbrachte. Jetzt wurde die Komödie beendet, zum Teil wohl auch unter den Eindrücken, die das Wiedersehen mit der alten Heimat in dem gereiften Dichter hervorrief, ganz neu gestaltet. 1824 las Gribojedow sein Werk vielfach in Freundeskreisen vor. Überall weckte es lebhafte Begeisterung; an eine Drucklegung oder gar Aufführung war aber bei den russischen Zensurverhältnissen vorläufig nicht zu denken; dafür verbreitete sich die Komödie mit außerordentlicher Schnelligkeit in zahllosen Abschriften.

Gribojedow hatte in Petersburg auch vielen der spätern Dekabristen nahegestanden; wie weit er in ihre Pläne eingeweiht war und ob er sie billigte, wissen wir nicht; er kehrte

im Mai 1825 nach dem Kaukasus zurück. Im Januar 1826 erhielt General Jermolow plötzlich den Befehl aus Petersburg, Gribojedow zu verhaften; bei einer Haussuchung kam jedoch nichts Belastendes zutage, da der wohlwollende Vorgesetzte den Dichter gewarnt hatte. Dennoch wurde Gribojedow nach Petersburg geschafft und bis Mitte März in Haft gehalten; dann wurde er freigelassen, da ihm nichts nachgewiesen werden konnte. Er behielt auch seinen Posten im Kaukasus bei, und als der Krieg mit Persien ausbrach, führte er später die Friedensverhandlungen mit solchem Geschick, daß der Zar ihn im April 1828 zum russischen Gesandten in Persien ernannte. Gribojedow nahm diese Auszeichnung mit sehr gemischten Gefühlen entgegen, denn er kannte die Stimmung in Persien. Er wurde in Teheran mit allen Ehren empfangen, die ihm als Gesandten der siegreichen Großmacht zukamen, aber bald kam es bei den Verhandlungen über Auslieferung der russischen Gefangenen zu Streitigkeiten, die zu schlichten auch Gribojedows diplomatische Kunst außerstande war. Am 30. Januar 1829 stürmte der aufgehetzte Pöbel den Palast der russischen Gesandtschaft und richtete ein grauenhaftes Blutbad an. Gribojedows gräßlich entstellter Leichnam wurde am nächsten Tage nur an einer Verkrüppelung eines Fingers erkannt, die er sich einige Jahre vorher bei einem Zweikampf zugezogen hatte.

Gribojedows ganzer dichterischer Ruhm beruht auf einem einzigen Werke, der Komödie „Verstand schafft Leiden". Seine Jugendlustspiele sind unbedeutend, von der romantischen Tragödie „Eine Nacht in Georgien", die ihn in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte, sind nur wenige Bruchstücke erhalten; sie sind allerdings wunderschön, und die russischen Kritiker, die hier das Wehen Shakespearischen Geistes spüren, haben nicht unrecht. Unsterblich aber hat den Dichter doch nur seine Komödie gemacht. Gedruckt erschien sie 1833, und zwar mit starken Zensurstrichen; die Erstaufführung in Moskau hatte schon 1831 stattgefunden; seitdem ist die Komödie nie wieder vom Spielplan der russischen Bühnen verschwunden.

Der Held der Gribojedowschen Komödie, Tschatzkij, kehrt nach dreijährigem Aufenthalt im Auslande, den Kopf voll kühner Ideen und Weltverbesserungspläne, in das heimatliche Moskau zurück und erlebt hier Enttäuschung auf Enttäuschung. Seine Jugendliebe Sophie, die Tochter des hohen Beamten Famusow, in dessen Hause das Stück spielt, ist ihm untreu geworden und hat ihr Herz dem Sekretär ihres Vaters, Moltschalin, einem jämmerlichen Kriecher und Streber, geschenkt. Das erfährt Tschatzkij freilich erst ganz zum Schluß, von Anfang an aber behandelt ihn Sophie mit kühler Gleichgültigkeit. Durch ihr Verhalten gereizt, verliert er die Selbstbeherrschung, wird gegen alle ausfällig, sagt den feinen Herren und Damen offen ins Gesicht, wie er über sie und die ganze Moskauer Gesellschaft denkt, und bringt es schließlich so weit, daß man ihn einstimmig für verrückt erklärt. So bleibt ihm nichts übrig, als den Staub von seinen Schuhen zu schütteln:

„Welch böser Geist hat mich hierher gebracht?
Ins Paradies der blöden Schwätzer,
Der Heuchler und gewissenlosen Hetzer,
Wo seinen Nächsten martern Freude macht,
Wo alte Weiber, graue Narren
Lebendig noch zu Mumien erstarren!
Wahnsinnig hieß mich euer ganzer Chor!
Mit Recht! Den macht kein Höllenschlund erbeben,
Der einen Tag mit euch vermocht' zu leben
Und doch nicht den Verstand verlor!

Nur fort aus Moskau, fort! Die Welt will ich durchjagen,
Bis sich für mein beleidigtes Gefühl
Ein stiller Winkel auftut als Asyl – –
Den Wagen! Meinen Wagen!"

Die große soziale und geschichtliche Bedeutung der Gribojedowschen Komödie liegt darin, daß wir hier die erste großzügige, allseitige satirische Darstellung der russischen höhern Gesellschaft haben: der Dichter nimmt nicht mehr nur ein einzelnes Laster, einen einzelnen Mißbrauch aufs Korn, sondern die Gesamtheit in ihrer Dummheit und Sittenverderbnis, ihrer Aufgeblasenheit, ihrer Gewohnheit, nach oben zu kriechen und nach unten zu treten, ihrem Haß gegen wahre Bildung und echtes Wissen, ihrer lächerlichen Ausländerei, ihrer Vetternwirtschaft, ihrer Klatschsucht und Heuchelei. Zu alledem kommt dann noch der leidenschaftliche Protest gegen die Sklaverei, so scharf und eindringlich, wie man ihn seit Radistschew nicht mehr vernommen hatte.

Aber „Verstand schafft Leiden" hätte schließlich nur geschichtliche Bedeutung, wenn die Komödie nichts mehr wäre als eine wenn auch noch so geistreiche und treffende Satire auf die russischen Zustände um 1820. Gontscharow bemerkt in seiner Studie über Gribojedow mit Recht, daß die Komödie schon bei ihrem Erscheinen ein Anachronismus war, da sie Mißstände bekämpfte, die bereits verschwunden oder im Verschwinden waren. Dennoch ist „Verstand schafft Leiden" heute noch auf der russischen Bühne ebenso lebendig wie vor hundert Jahren, und jeder junge russische Schauspieler träumt davon, einmal den Tschatzkij spielen zu dürfen.

Diese nie versagende Wirkung erklärt sich dadurch, daß der Dichter dem absterbenden, aber immer noch allmächtigen alten Geschlecht einen Kämpfer für das Neue, einen ewig Jungen, einen Bahnbrecher besserer Zukunft gegenübergestellt hat. So wird die Handlung aus dem Russischen ins Allgemeinmenschliche gehoben. Es geht nicht mehr um Beamtenkorruption und Leibeigenschaft, sondern um den ewigen Kampf von alt und jung, den Kampf des zukunftsfrohen Idealismus gegen das Ewig-Gestrige. Und dieser Kampf ist immer neu, mögen seine Erscheinungsformen noch so verschieden sein. Vor allem aber ist der Kämpfer für das Neue, Tschatzkij, keine abstrakte Idealgestalt, sondern ein lebendiger junger Mensch voll unklaren Ringens und Suchens. In der russischen Kritik ist viel darüber geredet worden, daß Tschatzkijs Weltanschauung verschwommen, die Art und Weise, wie er sie vortrage, ungeschickt sei; man behauptete schließlich, die Komödie heiße zu Unrecht „Verstand schafft Leiden", denn Tschatzkijs Benehmen, seine Versuche, die Unverbesserlichen zu bessern und zu bekehren, seien höchst unverständig. Man übersah dabei nur, daß gerade in diesem „Unverstand" der Jugend und des heißen Temperaments der Reiz der Bühnengestalt liegt, daß Tschatzkij kein Fertiger ist und auch nicht sein soll, sondern ein Werdender. Gerade dadurch wird Tschatzkij zum Vertreter jener idealistischen Jugend, die sich bald nach Vollendung der Gribojedowschen Komödie im Dezemberaufstand verblutete. Die Rylejew, Wolkonskij, Odojewskij, Bestushew waren genau so „unverständig" wie Tschatzkij.

Die Gestalt des Tschatzkij steht nun im Mittelpunkt einer ganz meisterhaft aufgebauten Komödienhandlung. Diesen Vorzug der Gribojedowschen Dichtung hat die russische Kritik, die sich nur immer mit der Tendenz des Werkes auseinandersetzen wollte, jahrzehntelang übersehen oder einfach geleugnet, – und doch verdankt „Verstand schafft

Leiden" einen großen Teil seiner Unsterblichkeit dem Umstande, daß es ein so glänzend gemachtes Theaterstück ist. Es ist das Verdienst eines Dichters, J. A. Gontscharows, in seinem 1872 erschienenen Aufsatz „Eine Million Qualen" die Komödie Gribojedows zum erstenmal eingehend vom dramaturgischen Standpunkt gewürdigt zu haben. Mit großem Feinsinn verfolgt er die einzelnen Entwicklungsstufen des doppelten Kampfes, den Tschatzkij führt, um seine Ideen und um seine Liebe, und zeigt, wie eben diese Liebe den Idealisten so befangen macht, daß er gar nicht siegen kann. Gontscharow läßt erkennen, wie erst die Enttäuschung, die Sophie ihm bereitet, Tschatzkij in die Erbitterung hineintreibt, die schließlich alle Grenzen überschreitet und die ganze Gesellschaft gegen ihn aufbringt.

Diese Gesellschaft wird uns in einer langen Reihe von scharf ausgeprägten Einzelgestalten vorgeführt — von Exzellenz Famusow, der sein Amt nach zwei bewährten Grundsätzen verwaltet:

„Ob es nun wichtig, ob es Bagatelle –
Ich halt' mich einfach ans Prinzip:
Ich bin die Sache los, sobald ich unterschrieb!"

Und:

„... unter meinen Angestellten
Sind fremde Leute äußerst selten.
...... Meist sitzen Söhne drinnen
Von Schwestern, Basen, Schwägerinnen.
Und geht es mal um Titel, Rang und Stern,
Wer hülfe da nicht den Verwandten gern?"

von dem Oberst Skalosub, der, als die Meinung ausgesprochen wird, Tschatzkij sei von der allzu großen Bildung verrückt geworden, die Gesellschaft durch die Mitteilung erfreut, man hätte in Petersburg beschlossen,

„die Schulen ganz und gar zu reformieren.
Die Jungens sollen nur noch exerzieren,
So wie bei uns: eins – zwei, eins – zwei,
Den Bücherkram behält man nebenbei
Nur anstandshalber für besondre Fälle ..."

bis zu dem Sekretär Moltschalin, dem es sein seliger Vater zur Pflicht gemacht hat,

„um aller Menschen Gunst zu werben
Und es mit keinem zu verderben,"

sei es nun der Hauswirt, der Vorgesetzte, das Dienstmädchen,

„der Pförtner, daß er mir die Tür nicht weist,
Des Hausknechts Hund, damit er mich nicht beißt,"

und der mit rührender Bescheidenheit erklärt:

„In meinem Alter und bei meinen Pflichten
Muß man auf eigne Meinungen verzichten."

Und um die Einsamkeit Tschatzkijs noch ganz besonders hervorzuheben, wird in diese stockkonservative Gesellschaft auch noch der liberale Schwätzer Repetilow eingeführt, der sich Tschatzkij als Mitglied eines Geheimbundes vorstellt:

„... lauter Heldenseelen,
Und wenn wir alle durcheinander schrein,
Dann meinst du, hundert wären da zusammen."

Der Zweck dieses Geschreis läßt sich allerdings

„nicht so leicht begreifen!
Es handelt sich um Staat und Reich.
Die Sache muß allmählich reifen,
Es geht nicht gleich."

Die Hauptsache ist ja doch:

„Vor allem aber gibt es Sekt!
Du kannst drei Dutzend Flaschen leeren!
Und Dinge werden dabei ausgeheckt,
Die mir und dir nie eingefallen wären."

Jede einzelne dieser Figuren ist oft nur in ganz wenigen Zeilen so scharf gekennzeichnet, daß es zahlreiche Schauspieler in Rußland gibt, die durch die Darstellung einer oder der andern von diesen winzigen Rollen berühmt geworden sind. Dennoch erscheinen alle Einzelgestalten nur als Teile eines großen Organismus; sie bilden eine geschlossene Einheit, eben die „Gesellschaft", die kompakte Majorität, und im dritten Akt der Komödie wird uns in der Entstehung und Ausbreitung des Klatsches geradezu ein Schulbeispiel von Massenpsychologie und Massensuggestion vorgeführt. Es ist dabei ein sehr feiner Zug, daß die eigentlichen Träger des Klatsches in dieser Gesellschaft vom Dichter überhaupt keine Namen erhalten haben, sondern als „Herr N." und „Herr D." im Personenverzeichnis stehen; sie sind eben keine Individualitäten, sondern nur „Masse", sie tauchen auf und verschwinden, und als später gefragt wird, wer denn zuerst das Gerücht aufgebracht habe, heißt es: „Alle sagen es!"

Gribojedows Komödie ist in Versen geschrieben und zwar nicht mehr in paarweise gereimten schwerfälligen Alexandrinern, wie noch Kapnists „Schikane", sondern in denselben Jamben von wechselnder Länge und mit ganz freier Reimstellung, wie sie auch Krylow in seinen Fabeln verwendet, und wie dem Fabeldichter werden auch ihm Reim und Versmaß nicht zur Fessel, sondern zur Schwinge; der Dialog fließt ganz ungezwungen in leichtem graziösem Plauderton dahin, die Versform aber ermöglicht die epigrammatische Zuspitzung einzelner Sätze, die alle längst zu geflügelten Worten geworden sind. In den großen Kampfreden Tschazkijs erhebt sich Gribojedows Vers zu einem machtvollen Pathos, das dem Ironiker Krylow gar nicht lag, und auch die ganz zarten lyrischen Töne, das Traumhaft-Versonnene sind dieser Sprache nicht fremd.

„Tschazkij erscheint unausbleiblich bei jedem Generationswechsel. Die gesellschaftliche Stellung der Tschazkijs ist verschieden, aber ihr Schicksal ist stets das gleiche und die wenigsten von ihnen sind innerlich reif genug, um in der Erkenntnis Trost zu finden, daß sie nicht umsonst gekämpft haben. Denn sie haben zwar für sich persönlich nichts gewonnen, wohl aber für die Gesamtheit und für die Zukunft. Jede Sache, die der Erneuerung bedarf, ruft den Geist Tschazkijs ans Licht; und wer die schaffenden Männer auch sein mögen, an was für ein Werk sie auch ihre Kräfte setzen – sei es eine neue Weltanschauung, eine wissenschaftliche Idee, eine politische Reform –, immer wieder werden die beiden Gegensätze sich geltend machen, um die zu Tschazkijs Zeiten der Kampf ging: die Forderung, die Jugend solle sich an das Vorbild der Väter halten, sich von den Vätern belehren lassen, und das Verlangen, vom Hergebrachten loszukommen und, dem freien Triebe folgend, unermüdlich vorwärts zu streben." (Gontscharow.)

3. Puschkin.

In der Person Alexander Puschkins wurde den Russen endlich ihr großer klassischer Dichter geschenkt. Sie nennen ihn in einem Atem mit Goethe und Shakespeare. In Westeuropa hat man diese hohe Einschätzung noch immer nicht recht begreifen können und ist geneigt, Puschkin nur als Vorläufer der großen Meister der Jahrhundertmitte anzusehen. Man tut ihm damit aber Unrecht, denn an Genialität überragt er ganz gewiß alle seine Nachfolger, die ohne ihn überhaupt nicht denkbar sind. Wenn das in Westeuropa nicht immer erkannt wird, so liegt das zum Teil daran, daß ein Versdichter, vor allem ein Lyriker, von Lesern, die ihn nur aus mangelhaften Übersetzungen kennenlernen, selten richtig gewürdigt wird. Ferner aber muß zugegeben werden, daß Puschkins Schaffen doch nicht in dem Maße das Denken und Fühlen eines ganzen Zeitalters verkörpert wie das der andern großen Dichter der Weltliteratur. Dante ist für uns das katholische Mittelalter schlechthin, Shakespeare die Renaissance; Puschkin dagegen stand nicht im Mittelpunkt des reichbewegten Lebens seiner Zeit, sondern betrachtete es nur aus der Ferne.

Dadurch wird aber die Größe des dichterischen Genius und der ungeheure Reichtum seiner Seele nicht berührt. Immer wieder staunt man über die Fülle der Formen und Gestalten in seinen Dichtungen. In der Wandlungsfähigkeit, dem Vermögen, sich rückhaltlos in den Geist vergangener Zeiten und fremder Völker zu versenken, sah Dostojewskij den Grundzug von Puschkins Wesen, und eben dieser Zug machte ihn nach Dostojewskijs Meinung zum russischen Nationaldichter; denn die Universalität, die Fähigkeit, jedem Volk und jeder Zeit gerecht zu werden, durch das Nationale und Zeitliche zum Ewig-Menschlichen durchzudringen, war für Dostojewskij der Hauptzug der russischen Seele, die Gewähr ihrer großen weltgeschichtlichen Sendung.

Für uns ist Puschkin allerdings noch aus einem andern Grunde der erste in vollem Sinne des Wortes nationale Dichter Rußlands: bei keinem seiner Vorgänger findet das wirkliche Leben des Volkes, seine eigentümliche Naturanlage, seine besondern Charakterzüge eine so vollkommene Verkörperung wie in Puschkins Schöpfungen. Das macht ihn zum Begründer und Bahnbrecher des poetischen Realismus in Rußland, jener Kunstrichtung, deren Zweck und Ziel Darstellung der Wirklichkeit ist, aber eine Darstellung, die sich weder auf bloßes Abschreiben der äußern Dinge noch auf ein schönfärbendes Idealisieren einläßt, sondern die Wirklichkeit durchgeistigt und dichterisch verklärt, ohne ihr Gewalt anzutun. Mit andern Worten, Puschkin geht als Dichter denselben Weg, den Goethe gegangen ist.

Die Nebeneinanderstellung Puschkin—Goethe mag dem Westeuropäer seltsam scheinen; eher schon zieht man die Parallele Puschkin—Byron, zeigt damit aber nur, wie wenig man den großen russischen Dichter kennt und versteht. Denn wenn etwas erstaunlich ist bei Puschkin, so ist es die Schnelligkeit, mit der er Byron überwand. Er war kein Titane, sondern ein Olympier wie Goethe; sein innerstes Wesen war Harmonie, aber es dauerte lange, bis diese Harmonie zum Durchbruch kam, denn die äußern Verhältnisse, unter denen seine Entwicklung vor sich ging, waren zu ungünstig. Dennoch gibt es außer Goethe kaum einen zweiten Dichter, in dem Subjektivität des Empfindens und Objektivität der Darstellung,

ein überaus reiches Innenleben und ein ungemein scharfer Blick für die bunten Erscheinungen der Außenwelt sich so harmonisch paarten wie bei Puschkin.

Alexander Sergejewitsch Puschkin (Abb. 32, 34, 35 u. 36) wurde am 26. Mai 1799 in Moskau geboren. Mütterlicherseits stammte er von dem berühmten „Mohren Peters des Großen" ab, dem Abessinier Ibrahim Hannibal, den der Zar als kleinen Knaben 1707 vom russischen Gesandten in Konstantinopel zum Geschenk erhalten hatte. Von dem schwarzen Ahnherrn hatte der Dichter nicht nur die dunkle Hautfarbe und den afrikanischen Gesichtstypus (vgl. das Jugendbildnis, Abb. 34), sondern auch das leidenschaftliche Temperament.

Die Erziehung, die der künftige Dichter im Elternhause durch Gouvernanten und Hauslehrer erhielt, war die übliche, oberflächliche Salonerziehung der guten Gesellschaft. In der Familie wurde nur Französisch gesprochen, und so ist es kein Wunder, daß auch die ersten dichterischen Versuche des Achtjährigen in dieser Sprache verfaßt wurden. Wenn er nicht ganz zum Franzosen wurde, so verdankte er das seiner Wärterin Arina Rodionowna, die ihm unzählige Märchen erzählte und Volkslieder vorsang.



Abb. 34. Puschkin im Alter von 12—14 Jahren.
Nach einer Zeichnung angeblich von K. Brüllow.

1811 kam Puschkin in das neugegründete Lyzeum in Zarskoje Selo, eine höhere Lehranstalt für junge Leute von Adel, die hier für den Staatsdienst ausgebildet werden sollten. Gelernt wurde nicht viel, aber den literarischen Neigungen der Zöglinge brachten Schulleitung und Lehrer große Teilnahme entgegen. So knüpfte Puschkin schon als Schüler freundschaftliche Beziehungen zum Kreise des „Arsamas" an, und bereits 1814 erschien ein Gedicht von ihm („An meinen Freund, den Dichter"), allerdings noch anonym, im „Westnik Jewropy". Der Beifall, den dieser und andere Versuche fanden, hatte zur Folge, daß der junge Mann seinen Schülerpflichten immer lässiger nachkam und nur noch an seine Poesien dachte. Aus der Lyzeumszeit sind über hundert Gedichte Puschkins auf uns gekommen; auffallend ist die Sprachgewalt des jungen Dichters, die einschmeichelnde Melodik der Verse, die Leichtigkeit und Grazie der Form, der man es nicht anmerkt, daß sie das Ergebnis unermüdlichen Feilens ist; denn Puschkin gehörte nicht zu den Dichtern, die ihre Verse „aus dem Ärmel schütteln". Auch die Handschriften aus seiner reifen Zeit wimmeln von Strichen und Verbesserungen, die oft kein einziges Wort der ursprünglichen Fassung unverändert lassen. (Vgl. die Handschriftnachbildung bei S. 158.)

Prüft man Puschkins „Lyzeumsgedichte" auf Inhalt und Stimmung, so muß man an Goethes Leipziger Lyrik denken. Sie offenbaren weniger das Seelenleben des jungen Dichters als seinen literarischen Geschmack und seine große Belesenheit. Anakreontische Lieder wechseln mit patriotischen Oden, empfindsame Mondscheinverse und romantische Balladen „nach Ossian" mit Epigrammen und Satiren gegen griesgrämige Philister und schlechte Verseschmiede. Derschawin und Bogdanowitsch, Shukowskij und Batiuschkow haben bei diesen Versen Pate gestanden; dazu kommen die dem jungen Dichter noch von der Bibliothek des Vaters her vertrauten Franzosen Lafontaine, Grécourt, Gresset, Parny, Voltaire.

1817 verließ Puschkin das Lyzeum und trat als Beamter in das Kollegium für auswärtige Angelegenheiten ein. Den Staatsdienst nahm er ebensowenig ernst wie vorher seine Schulpflichten; um so mehr lockte ihn die „große Welt". Im ersten Buch des „Eugen Onegin" hat er später sein Petersburger Leben sehr anschaulich geschildert. Aber er war nicht bloß ein Dandy wie sein Held, sondern ein gottbegnadeter Dichter, der aus Salons, Klubs und Spielhöllen immer wieder in die Welt seiner Träume flüchten konnte. 1820 vollendete er sein romantisches Märchenepos „Ruslan und Ludmila", dessen Anfänge noch in die Lyzeumszeit zurückreichen. Der volkstümliche Stoff wird in einem ironisch-frivolen Ton behandelt, der dem Leser zeigen soll, daß der Dichter hoch über seinen Gestalten steht, daß er ihre phantastischen Abenteuer nicht ernst nimmt. Wir kennen diese Art, mit dem Stoff zu spielen, aus Wielands „Oberon" und aus der Psyche-Dichtung von Bogdanowitsch, deren unmittelbarer Einfluß auf Puschkin sich leicht nachweisen läßt. Aber in dem Spiel ist soviel Grazie, die Verse sind von so unbeschreiblichem Wohllaut, die Phantasie des Dichters entfaltet sich so kühn, in dem Ganzen sprudelt ein so kecker jugendlicher Übermut, daß man das Entzücken begreift, mit dem die Dichtung, vor allem im „Arsamas", dessen Mitglied Puschkin inzwischen geworden war, aufgenommen wurde.

Neben dem „Arsamas" wird noch eine andere, geheime Gesellschaft genannt, deren Mitglied Puschkin gewesen sein soll, die „Grüne Lampe". Über Ziele und Zwecke dieser Gesellschaft weiß man nichts Genaues; nach älteren Angaben soll es eine „orgiastische" Verbindung junger Lebemänner gewesen sein, neuere Forscher halten die „Grüne Lampe" für eine freie literarische Vereinigung, die in engen Beziehungen zu einem der Geheimbünde stand, aus deren Mitte die Dekabristen hervorgingen. Daß Puschkin den radikalen Kreisen nahestand, zeigen zahlreiche politische Gedichte von ihm, die unter der Jugend umliefen und die Regierung schließlich veranlaßten, den gefährlichen Dichter aus Petersburg zu entfernen. Puschkin wurde nach Südrußland strafversetzt. Daß man ihn nicht noch schärfer maßregelte, verdankte er einzig seinen guten persönlichen Beziehungen. Vier Jahre lebt er nun im Süden, zuerst kurze Zeit in Jekaterinoslaw, dann in Kischinew, endlich in Odessa, dazu kommen noch Reisen in die Krim und den Kaukasus. Seine Pflichten als Beamter nimmt er ebensowenig ernst wie in Petersburg, und die halbasiatische Umgebung vor allem in Kischinew bietet ihm nur zu viel Gelegenheit zu den tollsten Abenteuern und Ausschweifungen. Er kann aber in dem Sinnentaumel keine Befriedigung finden; Weltschmerz und Übersättigung sind die Folge — und in dieser Stimmung wird er mit den Dichtungen Lord Byrons bekannt. Sie mußten einen gewaltigen Eindruck auf ihn machen, und seine eigenen Werke aus den Jahren 1820—24 zeigen ihn denn auch völlig im Banne des englischen Dichters. Die Helden der drei Verserzählungen „Der Gefangene im Kaukasus", „Der Springquell von Bachtschisaraj" und

[redacted]

„Die Zigeuner“ sind lebensmüde Menschenhasser, keiner Hingebung, keiner Liebe fähig, Egoisten, die aus Furcht vor der am Schlusse unausbleiblichen Enttäuschung ihre Leidenschaft gewaltsam unterdrücken, die mit Menschenherzen und Menschenleben kaltblütig spielen und an den Leiden anderer gleichgültig vorübergehen, kurz, sie offenbaren ihre Abstammung von Childe Harold, Lara, dem Korsar in jedem Wort, in jeder Geste. Heute lächeln wir über diese dämonischen Helden, aber immer noch fesseln die wunderbaren Naturschilderungen im „Gefangenen“, die Stimmungsgewalt im „Springquell“ und die prächtigen Bilder aus dem Leben der bessarabischen Zigeuner in der dritten und reifsten dieser Weltschmerzdichtungen. In den „Zigeunern“ kündigt sich schon der Umschwung in Puschkins Weltanschauung an, der sich in den Jahren 1824 und 1825 endgültig vollzog. Während im „Gefangenen im Kaukasus“ der finstere Held, der die Liebe der unschuldigen Tscherkessenmaid verschmäht, noch in einer Gloriole erscheint, vom Dichter bewundert und bedauert zugleich, steht Puschkin in den „Zigeunern“ dem egoistischen Weltschmerzler, dem er seinen eigenen Namen („Aleko“, d. i. Alexander) gegeben hat, bereits kritisch gegenüber und spricht ihm durch den Mund des alten Zigeuners, der den Fremden aus der Gemeinschaft der freien Steppenkinder ausstößt, das Urteil. Er wird zurückgewiesen in die Welt, aus der er, von Ekel und Abscheu erfüllt, floh, deren Vorurteile er aber nicht abzulegen vermochte.



Abb. 35. Selbstbildnis Puschkins.

Die Karikatur stammt aus der Kischinewer Zeit (Anfang der 20er Jahre). Unter dem Bild steht ein Vers von Baratynskij: „Verlocke mich nicht ohne Not“. Ändert man in dem zweiten Wort einen Buchstaben, d. h. liest man statt „iskuschaj“ — „iskusaj“ (wie P. in Klammern andeutet), so heißt der Satz: „Beiße mich nicht ohne Not“. Oben sind drei Frauennamen hingeschrieben.

Aller romantischen Flitter entkleidet, erscheint derselbe Typus noch einmal in Puschkins Hauptwerk, dem Versroman „Eugen Onegin“, dessen Anfänge ebenfalls in die Kischinewer Zeit zurückreichen. In der Form zeigt Puschkin sich auch hier noch von Byron beeinflußt: der leichte, tändelnde Ton des „Don Juan“ klingt überall durch, aber der blasierte Held wird vom Dichter nur noch ironisch genommen; er ist kein Childe Harold mehr, sondern bloß ein „Moskowiter in Harolds Mantel“.

Die innere Wandlung des Dichters wurde durch die äußern Umstände begünstigt. Puschkin vertrug sich in Odessa nicht mit seinem Vorgesetzten, dem Generalgouverneur

Grafen Woronzow, der in dem Dichter nur den Beamten sah und strengste Pflichterfüllung von ihm verlangte. So kam es zu wiederholten Zusammenstößen, nach Petersburg wanderten Klagen des Gouverneurs über den unbotmäßigen Untergebenen und Gesuche Puschkins um Entlassung aus dem Staatsdienst. Die Gesuche wurden nicht genehmigt; erst ein unvorsichtiger Brief, in dem Puschkin sich freimütig zum Atheismus bekannte und der in unrechte Hände geriet, hatte zur Folge, daß der Dichter sofort aus der Liste der Beamten des Außenministeriums gestrichen und auf das Gut seiner Mutter, Michajlowskoje im Gouvernement Pskow, verbannt wurde.

Aus Odessa brachte Puschkin drei fast völlig abgeschlossene Kapitel des „Onegin", die halbvollendeten „Zigeuner", die schmerzliche Erinnerung an eine himmlische und eine irdische Liebe (Gräfin Woronzowa, die Gattin seines Vorgesetzten, und Amalie Risnitsch, die Frau eines Odessaer Großkaufmanns, eine geborene Wienerin) und an viele flüchtige Liebesabenteuer in die Verbannung mit. Aber er war stiller, ernster und reifer geworden, und die zwei Jahre, die er nun in seinem Landhaus ganz allein mit seiner alten Wärterin Arina Rodionowna zubrachte, wurden ihm erst recht zu einer Zeit der Selbstbesinnung und Selbsteinkehr. Er las sehr viel, jedoch nicht mehr Byron, sondern Shakespeare, Goethe, die Bibel, den Koran, die altrussischen Chroniken. Und Michajlowskoje gewann für ihn eine ähnliche Bedeutung wie die italienische Reise für Goethe, mit dem Unterschied, daß er sein Ideal nicht in der Antike fand, sondern sich entschlossen der nationalen Kunst zuwandte. Dazu verhalfen ihm nicht nur Shakespeare, auf den sein Biograph Annenkow hinweist, und nicht nur die gründlichen Quellenstudien, die er zu seiner durch Shakespeare angeregten Tragödie „Boris Godunow" trieb und die ihm den Geist der russischen Vergangenheit nahebrachten, sondern vor allem die unmittelbare Berührung mit dem Volke. Nicht bloß von der alten Arina Rodionowna ließ er sich, wie in der Kindheit, Märchen erzählen und Lieder vorsingen; er ging auch, wie Martin Luther, unter die Leute, „um ihnen auf das Maul zu sehen", beobachtete die Bauern bei ihrer Arbeit und ihren Festen, sammelte Volkslieder und Sprichwörter. Auch die scheinbar so einförmige und doch so schöne nordrussische Natur mit ihren schweigenden, endlosen Nadelwäldern und ihren stillen Seen wirkte tief auf des Dichters Seele. Zehn Jahre nach seiner Verbannung hat Puschkin in dem Gedicht „Heimkehr" ein Bild von Michajlowskoje gegeben:

„... Sieh das schlichte Häuschen,
Drin ich mit meiner Wärterin gewohnt.
Längst ist die gute Alte tot. Des Morgens
Hör' ich nicht mehr wie einst die schweren Schritte,
Wenn sie den Rundgang antrat durch das Haus,
Noch abends, wenn der Sturmwind draußen heulte,
Die Märchen, die sie schon dem Kind erzählte
Und die ich nimmer satt zu hören ward ...

Und da ist auch der waldumbuschte Abhang!
Wie manches Mal saß ich hier regungslos
Und blickte auf den See hinaus und träumte
Von einem andern Strand und andern Wellen ...
Umsäumt von goldnen Feldern, grünen Wiesen,
Dehnt sich sein blauer Spiegel weit hinaus.

Auf seinen rätselhaften Fluten treibt
Ein Fischernachen, das zerrißne Netz
Schleppt hinterher. Am Ufer, das sich sanft
Zum Wasser senkt, sind Dörfer hie und da
Verstreut, und hinter ihnen schief und krumm
Steht eine alte Mühle, kaum noch fähig,
Die Flügel zu bewegen ..."

Diese wenigen Zeilen kennzeichnen Puschkins ganze Lyrik: Schlichtheit und Innigkeit sind ihr wesentlichster Zug. Puschkin der Lyriker gleicht auch darin Goethe, daß die Empfindungen und Stimmungen, die er ausspricht, durchaus die eines normalen Menschen sind. Seine Größe liegt nicht im Abweichen, sondern in der höchsten Steigerung des Menschlichen, und wenn Felix Mendelssohn sagt, es sei ihm beim Lesen von Goethes Gedichten oft so vorgekommen, als müsse ihm dasselbe bei ähnlicher Gelegenheit eingefallen sein und als habe Goethe es nur zufällig ausgesprochen, so spricht er eine Empfindung aus, die dem Leser Puschkins sehr wohl vertraut ist.



Abb. 36. A. Puschkin.
Nach einem Gemälde von W. A. Tropinin aus dem Jahre 1827.

Die Verbannung nach Michajlowskoje wurde Puschkin noch in anderer Weise zum Heil: er blieb dem Dezemberaufstand fern. Zwar hätte er sich der Verschwörung sicher nicht angeschlossen, da er längst erkannt hatte, daß er zum politischen Kämpfer nicht geschaffen war; aber er stand vielen der Aufrührer persönlich so nahe, daß er höchstwahrscheinlich ihr Los geteilt hätte, wenn er im Dezember 1825 in Petersburg gewesen wäre. Auch in Michajlowskoje mußte er fürchten, zur Verantwortung gezogen zu werden, da er von den Absichten der Verschwörer unterrichtet war, sie aber der Regierung nicht gemeldet hatte. Die Befürchtungen trafen nicht ein. Man ließ ihn unbehelligt, und das gab ihm den Mut, ein Gesuch an den neuen Zaren Nikolaus I. zu richten, in dem er um die Erlaubnis bat, aus Gesundheitsrücksichten seinen Verbannungsort verlassen zu dürfen. Daraufhin ließ der Zar, der Puschkins Begabung sehr hoch schätzte und wohl darauf rechnete, diese Begabung für seine Zwecke dienstbar zu machen, den Dichter im August 1826 nach Moskau kommen, empfing ihn in persönlicher Audienz, stellte ihm die Wahl des Aufenthaltsortes frei, sprach den Wunsch aus, er möge sich hinfort ernsten Arbeiten widmen,

die seines großen Talentes würdig seien, erklärte, er, der Zar, wollte hinfort selbst Puschkins Zensor sein, um ihm ein erfolgreiches Schaffen zum Ruhme Rußlands zu ermöglichen — und ernannte zum Vermittler zwischen Dichter und Herrscher, zum Freund und väterlichen Beschützer Puschkins den Gendarmeriechef Graf Benckendorff.

Die folgenden Jahre lebte Puschkin abwechselnd in Moskau und in Petersburg. Die väterliche Fürsorge Benckendorffs zeigte sich darin, daß der Dichter keinen Schritt unbeobachtet tun konnte, daß seine Briefe von der Polizei geöffnet wurden, daß jede Zeile aus seiner „glänzenden Feder" bis herab zum unbedeutendsten Stammbuchvers dem „Beschützer" vorgelegt werden mußte. So konnte der Dichter der neuen Freiheit nicht recht froh werden; eine nervöse Unruhe bemächtigte sich seiner, die in der Lyrik der Jahre 1827—31 deutlich zum Ausdruck kommt. Auch beim Publikum und bei der Kritik finden seine neuen, in Michajlowskoje vollendeten oder dort erst entstandenen Dichtungen nicht das Verständnis, das er erwartet hatte; es geht ihm wie dem aus Italien heimgekehrten Goethe. Man erwartete von ihm romantisch-byronisierende Dichtungen im Stil des „Springquells von Bachtschisaraj", statt dessen bot er im „Boris Godunow" (geschrieben 1825, erschienen 1831), in den neuen Kapiteln des „Eugen Onegin", dessen Vollendung sich bis 1832 hinzog, Schöpfungen einer ganz neuen realistischen Kunst, für die das Publikum noch nicht reif war. Man fand den „Boris Godunow" trocken, den „Onegin" platt.

In Wahrheit aber ist Puschkins „Boris Godunow" die erste große Tragödie der russischen Literatur, ein Werk nicht nur nach Shakespeares Vorbild, sondern aus Shakespearischem Geiste geschaffen. Was Puschkin an Shakespeare fesselte, war die „freie und umfassende" Charakterzeichnung, die seine Gestalten nicht gleich denen Molières als Verkörperungen einer bestimmten Leidenschaft, eines bestimmten Lasters erscheinen läßt, sondern als lebende Wesen, die von vielen Leidenschaften bewegt sind; es war die Schlichtheit und Natürlichkeit der Darstellung, die Lebenswahrheit der Charaktere und Situationen.

Puschkins Tragödie zerfällt in 24 zum Teil sehr kurze Szenen mit ständig wechselndem Schauplatz, die zeitlich oft weit auseinanderliegen und nicht in Akte gegliedert sind. Dennoch haben wir keine mehr epische als dramatische Kette von Einzelbildern, sondern ein sehr gut aufgebautes Drama mit kraftvoll fortschreitender Handlung. Trotz der shakespearisierenden Form erinnert die Komposition des „Boris Godunow" an die griechische Tragödie. Das hob schon bei Lebzeiten Puschkins der spätere Slawophile Iwan Kirejewskij in seiner feinsinnigen Besprechung der Dichtung (1831) hervor. Er schreibt:

„Die meisten Tragödien, besonders der neuern Zeit, haben als Gegenstand eine Tat, die vor unsern Augen geschieht. Puschkins Tragödie zeigt die Folgen einer bereits vollbrachten Tat, und das Verbrechen des Boris erscheint nicht als Handlung, sondern als Macht, als Gedanke, der nach und nach offenbar wird: im Flüstern der Hofleute, in den stillen Erinnerungen des Einsiedlers, in den einsamen Träumen des falschen Demetrius, in seinen Erfolgen, in dem Murren der Bojaren, in der Erregung des Volkes, endlich in dem furchtbaren Sturz des Herrscherhauses. Dieses allmähliche Emporwachsen der Grundidee in verschiedenartigen Ereignissen, die doch alle durch ihre gemeinsame Ursache miteinander verknüpft sind, verleiht ihr einen tieftragischen Charakter und ermöglicht ihr, an die Stelle der herrschenden Person oder Leidenschaft oder Tat zu treten ..."

Dieser Aufbau der Tragödie bedingt die große Rolle, die das Volk in ihr spielt. Während die „klassischen" Tragödien der Sumarokow und Oserow das Volk überhaupt nicht oder nur als Statisten kennen, greift es bei Puschkin entscheidend in die Handlung ein. Es ist in all

seinen Klassen und Gruppen vertreten vom Bojaren bis zum Bettelmönch, und jede, auch die kleinste Episodenfigur wirkt individuell und lebendig. Hier zeigt sich, was Puschkin von Shakespeare gelernt hat. Jede dieser Gestalten hat ihre Eigenart, ihre scharf ausgeprägten Züge, alle zusammen aber bilden sie eine Einheit, eben das Volk. Über die Gesellschaftskomödie Gribojedows hinaus macht Puschkin den entscheidenden Schritt zum Volksdrama. Er zeigt uns ein Stück russischer Vergangenheit, so wirklichkeitsgetreu, wie es keinem Dichter vor ihm gelang, – und doch empfinden wir diese Vergangenheit als lebendige Gegenwart. Denn die Lebendigkeit und Echtheit seiner Volksszenen hat Puschkin nicht nur aus den von ihm so fleißig studierten altrussischen Chroniken, nicht nur von Shakespeare; nur weil er selbst in den Jahren der Verbannung das Volk kennen und lieben gelernt hatte, konnte er es so darstellen.

Zwei Gestalten heben sich von dem buntbewegten Hintergrunde der Puschkinschen Tragödie ab: der Zar Boris und Grigorij Otrepjew, der falsche Demetrius, Spieler und Gegenspieler, die sich auf Leben und Tod bekämpfen und sich doch nie von Angesicht zu Angesicht zu sehen bekommen. Auch hier zeigt sich wieder der Einfluß Shakespeares, nicht bloß in Einzelheiten, sondern in der ganzen Art, den Menschen von allen Seiten zu zeigen. Wir sehen den Zaren nicht nur als gewissensgepeinigten Mörder, sondern auch als verschlagenen Politiker, als zärtlichen Vater, als klugen Regenten. Sein tragisches Ende ist nicht nur die Folge seines bösen Gewissens, sondern der gesamten politischen Verhältnisse. Es ist kein festes, einigendes Band zwischen ihm und dem Volke, seine Wahl durch das ganze Volk war nur eine verlogene Komödie; darum läßt das Volk ihn fallen, als der angebliche echte Sprößling des alten Herrscherhauses erscheint. In dieser Auffassung zeigt sich Puschkin dem Geschichtschreiber Karamsin, dessen Werk seine Hauptquelle war, weit überlegen. Den falschen Demetrius hält Puschkin mit Karamsin für den flüchtigen Mönch Grigorij Otrepjew, was die neuere Forschung längst widerlegt hat; er weiß aber dem jungen Abenteurer so viel naives Selbstbewußtsein, so viel diplomatisches Geschick zu verleihen, daß es nicht unwahrscheinlich wirkt, wenn die Polen und Russen ihn für den echten Zarensohn halten, oder wenigstens so tun, als hielten sie ihn dafür. Otrepjew weiß sehr wohl, daß er va banque spielt. Von seiner Liebe zur schönen Maryna berauscht, läßt er sich dazu hinreißen, ihr seine wahre Herkunft zu gestehen, denn er möchte von ihr um seiner selbst, als Mensch, nicht als Zarensohn geliebt werden. Als sie ihn höhnisch zurückweist und droht, daß sie ihn entlarven werde, findet er die richtige Antwort:

„Du meinst doch nicht, daß ich dich fürchte? Glaubst
Du etwa, daß man einem Polenmädchen
Mehr traut als einem russischen Zarewitsch?
So wisse denn, daß König, Papst und Adel
Nach meiner Worte Wahrheit gar nicht fragen.
Was kümmert's sie, ob ich Dimitrij bin?
Ich bin der Vorwand nur zu Krieg und Hader;
Darum nur ist's zu tun, und dich, Rebellin,
Das glaube mir, wird man schon schweigen lehren." (Übers. von F. Löwe.)

Er siegt nicht durch seine königliche Herkunft, nicht durch seine persönlichen Eigenschaften, sondern nur dadurch, daß er das Volk auf seiner Seite hat. Das Volk entscheidet sein Schicksal ebenso wie das der Godunow.

„Tu Shakespeare eris, si fata sinant!" rief der polnische Dichter Mickiewicz aus, als Puschkin 1826 seinen „Boris Godunow" im Freundeskreise vorlas. Aber als die Tragödie fünf Jahre später gedruckt erschien, zeigte sich die große Masse der Leser und Kritiker für das Werk nicht reif. Man nahm Anstoß an den reimlosen Jamben, die gar keine Verse wären; man suchte „starke, erhabene Gefühle" in der Tragödie und war unzufrieden, daß man sich „mit unbedeutenden, wenn auch lebendigen und wahren Kopien der gewöhnlichen Wirklichkeit" begnügen mußte; man zog aus dem „Boris Godunow" den Schluß, daß sich das romantische Drama vom klassischen nur durch das Fehlen jeglichen Zusammenhangs und unmotivierte Sprünge von einem Gegenstand zum andern unterscheide ...

Auch der „Eugen Onegin", Puschkins Hauptwerk, das ihn fast zehn Jahre seines Lebens beschäftigte, wurde nur von wenigen Zeitgenossen des Dichters in seiner Bedeutung erkannt. Die einzelnen Kapitel des Romans erschienen in Abständen von ein bis zwei Jahren, das erste 1825, der Schluß 1832, und der Erfolg des Werkes stieg nicht mit jedem Kapitel, sondern wurde geringer. „Die Mehrzahl versteht den ‚Onegin' nicht", schrieb der Dichter Baratynskij 1828 nach Erscheinen des fünften Kapitels an Puschkin, „sie suchen romantische Verwicklungen, suchen Abenteuerlichkeiten und finden natürlich nichts. Die erhabene Schlichtheit der Darstellung scheint ihnen Erfindungsarmut; sie sehen nicht, daß das alte und das neue Rußland, das Leben in all seinen Wandlungen vor ihren Augen vorüberzieht."

Baratynskij hatte richtig erkannt, daß der „Eugen Onegin" mehr ist als die „Geschichte eines jungen Mannes, der ein verliebtes Mädchen zurückweist, weil er zu blasiert ist, und der später von ihr zurückgewiesen wird, weil sie den Skandal fürchtet", er hatte den Roman als „Enzyklopädie des russischen Lebens" erkannt, wie Belinskij ihn ein Jahrzehnt später treffend nannte. Puschkins „Eugen Onegin" ist der erste große realistische Roman der russischen Literatur, in dem die Keime der ganzen spätern glänzenden Entwicklung stecken. Aus dem ursprünglich geplanten satirischen Gesellschaftsbild, wie es das erste, noch in Kischinew geschriebene Kapitel entwirft, wurde in der stillen Einsamkeit von Michajlowskoje ein dichterisch verklärtes Wirklichkeitsbild, dessen tiefen Sinn und geschichtliche Bedeutung freilich erst die nächste Generation erfaßte, nachdem sie Gontscharows „Oblomow" und Turgenews „Adeliges Nest" gelesen hatte.

Der Titelheld Eugen Onegin ist ein typischer Vertreter seiner Zeit und seiner Gesellschaftsklasse, „ein Müßiggänger, weil er nie Beschäftigung gehabt hat, ein Mensch, der in der Sphäre, in der er sich bewegt, überflüssig ist und nicht genug Charakterstärke besitzt, um diese Sphäre zu verlassen" (Herzen), der Ahnherr jener weitverzweigten Sippe begabter, aber willensschwacher Menschen, die sich in der russischen Literatur bis auf Anton Tschechow und Leonid Andrejew fortpflanzt, intelligent genug, um die Geistesarbeit der großen Welt, die fade Eintönigkeit des Dandy-Daseins zu erkennen, aber unfähig, sich neue, ernstere Ziele zu stecken und alle Kraft des Willens an ihre Erreichung zu setzen. So stößt er sich mit gelangweilter Miene in den Petersburger Salons herum, bis eine unvermutete Erbschaft ihn zum Besitzer eines großen Landgutes in der Provinz macht. Doch er bleibt auch in der neuen Umgebung der Alte und langweilt sich auf dem Lande ebenso wie in der Residenz. Sein Dichter aber wird durch die Berührung mit der Heimaterde ein anderer. Ein unwiderstehlicher Zauber geht von seiner Schilderung des idyllisch-patriarchalischen Landlebens aus. Selbst die Ironie, mit der diese kleinen Leute mit ihren kleinen Nöten und Sorgen behandelt

werden, ist durchdrungen von wärmster Liebe zu ihnen. Es ist, als wollte der Dichter der Umgebung, in der er von seiner innern Zerrissenheit gesundete, seinen Dank bezeigen. Dem blasierten Stadtmenschen Onegin tritt in dem Landfräulein Tatjana eine „Natur" im Goethischen Sinne entgegen, deren tüchtigem Wesenskern auch die übereifrige Romanlektüre nichts anhaben konnte. In Onegin, dessen geistige Überlegenheit gegenüber den Krautjunkern ihrer Umgebung sie sofort erkennt, glaubt sie ihr Ideal gefunden zu haben, und in einem wunderbaren Briefe, der in der russischen Dichtung nicht seinesgleichen hat, gesteht sie ihm ihre Liebe. Aber er vermag die Tiefe dieses keuschen Empfindens nicht zu würdigen; kühl weist er die Arme zurück und tut sich noch etwas darauf zugute, daß er ihre Vertrauensseligkeit nicht mißbraucht. Ihre Leidenschaft nennt er Selbsttäuschung:

„Sie dürfen ohne Groll mir glauben:
Wie sich mit neuem Grün belauben
In jedem Lenze Busch und Baum,
So löst im Mädchenherz ein Traum
Den andern ab mit bunten Flügeln.
So war's von je. Auch Ihr Gefühl
Entdeckt sich bald ein neues Ziel ...
Nur lernen Sie Ihr Herz zu zügeln:
Nicht jeder achtet es wie ich —
Wer Schaden fürchtet, hüte sich[1]."

Nicht darin liegt Onegins „Schuld", daß er Tatjana zurückweist. Dem erfahrenen Herzensbrecher wäre es ein leichtes gewesen, das arme Mädchen zu betören. Er ist anständig genug, das nicht zu tun. Aber er versündigt sich, weil er die Stärke und Tiefe ihres Gefühls verkennt und ihr ins Gesicht sagt, sie werde sich noch öfter verlieben, solle aber in Zukunft vorsichtig sein. Damit hat der große Mann seine kleine Seele offenbart, und wenn Tatjana ihn einige Jahre später ihrerseits zurückweist, als er, entflammt von plötzlicher Leidenschaft für die vornehme Petersburger Dame, die sich aus dem bescheidenen Landmädchen entwickelt hat, ihr zu Füßen fällt, so ist das weder verspätete Rache noch Gebundenheit an die herkömmliche Anschauung von ehelicher Treue, wie Belinskij meinte, noch Erkenntnis der sittlichen Pflicht gegenüber dem Gatten, wie Dostojewskij behauptete, sondern Tatjana durchschaut Onegin jetzt, sie weiß den wahren Wert dieser aufflackernden Glut richtig einzuschätzen, sie weiß, daß es für sie beide zu spät ist, daß dieser Mann weder glücklich sein noch andere glücklich machen kann. Diese Erkenntnis wurde ihr, als Onegin nach dem unseligen Zweikampf mit seinem Freunde, dem romantischen Schwärmer Lenskij, sein Gut verlassen hatte und sie an einem stillen Sommerabend das vereinsamte Herrenhaus besuchte und aus den Dingen, mit denen der Besitzer sich umgeben, aus den Büchern, die er gelesen und mit zahlreichen Randbemerkungen versehen, sein wahres Wesen erkannte.

Puschkins Tatjana ist eine der schönsten und rührendsten Gestalten nicht nur der russischen, sondern der Weltliteratur, unerschöpflich, wie jede Gestalt, die ein großer Dichter mit voller Hingabe, mit Einsatz seines ganzen Könnens schafft. Und auch sie steht an der Spitze einer schier endlosen Reihe von Frauengestalten der russischen Literatur. „Zum erstenmal im russischen Schrifttum ist hier der begabte, aber schwache Mann dem ebenso begabten, aber starken Weibe gegenübergestellt. Puschkin hat damit ein Problem nationalen Wesens

[1] Alle Zitate aus dem „Onegin" nach der Übersetzung von Th. Commichau.

aufgegriffen und behandelt, das in der heimischen Literatur der Folgezeit tiefe Spuren hinterlassen hat." (Th. Commichau.) Der Frauentypus, den die großen russischen Dichter der spätern Zeit uns so lieben gelehrt haben, der den Ruhm der russischen Frau durch die ganze Welt getragen hat, ist der Tatjana-Typus.

Das Gegenbild Onegins ist der Romantiker Lenskij, kein großer Dichter und kein tiefer Denker, nur ein ehrlicher frischer Junge, in dem noch alles im Werden ist, und dessen jäher Tod uns gerade deshalb so ergreift. Von den Vermutungen, die der Dichter über die zerstörten Zukunftsmöglichkeiten Lenskijs ausspricht, hat die eine genau soviel Wahrscheinlichkeit für sich wie die andere:

„Er war vielleicht zu großen Dingen,
Zum Heil der Menschheit ausersehn,
Um auf der Leier goldnen Schwingen,
Die nun zerbarst, in lichten Höhn
Unsterblich durch sein Lied zu werden ..."

Ebenso denkbar aber ist es auch, er hätte

„Enttäuscht die Musen satt bekommen,
Im Dorf gehockt, ein Weib genommen
Und sich als Hahnrei stillvergnügt
Im Schlafrock dieser Welt gefügt;
Geschmaust, geschnarcht, und hoch an Jahren
Dann endlich, mürb vor Gicht und Fett,
Als Biedergreis im Sterbebett,
Umheult von Weib und Kinderscharen
Und von der Ärzte Kunst mißbraucht,
Den letzten Seufzer ausgehaucht."

Diese drei Hauptgestalten des Romans fügen sich harmonisch in das Gesellschaftsbild ein, das der Dichter entwirft und in dem sich das ganze russische Leben des beginnenden 19. Jahrhunderts spiegelt, wie im „Boris Godunow" das des sechzehnten. Aus der Petersburger Welt des schönen Scheins werden wir auf das Land versetzt, sehen die biedern Landjunker beim Hausball ihre Damen in der Mazurka schwingen, daß der Fußboden zusammenzubrechen droht, beobachten Tatjana, wie sie, der Väter Sitte getreu, in der Neujahrsnacht das Schicksal befragt, machen mit ihr und ihrer Mutter die beschwerliche Winterreise nach Moskau mit, die sieben Tage in Anspruch nimmt, und sind zum Schluß wieder in Petersburg, wobei es auffällt, wieviel schärfer und bitterer im Vergleich zum ersten Kapitel die Ironie geworden ist, mit der der Dichter die vornehme Gesellschaft schildert, diese Welt

„Von eitler Nichtigkeit,
Von rücksichtslosem Streberneid,
Von Laffen, Schurken, Pharisäern,
Verächtlich blöder Arroganz,
Bornierten, feilen Rechtsverdrehern,
Gesellschaftlichem Firlefanz,
Von Unmoral und Hirnverblödung,
Voll Eigennutz und Niedertracht,
Lug und Gemeinheit, wettgemacht
Durch Geistes- wie Gemütsverödung ..."

In vollem Gegensatz zu diesem Bilde stehen in den „ländlichen" Kapiteln die wunderbaren Naturschilderungen, die sich wie ein bunter Kranz um die Erlebnisse der Menschen schlingen. Der Dichter führt uns durch das ganze Jahr, läßt uns Frühling und Sommer, Herbst und Winter erleben. Als Probe möge ein kleines Herbstbild unsere Besprechung des „Eugen Onegin" beschließen:

„Nun kommt das Frührot träg und schauernd,
Der Feldarbeiter Klang verhallt,
Schon zeigen, dreist auf Beute lauernd
Sich Wolf und Wölfin vor dem Wald;
Der Klepper, der das Raubzeug wittert,
Bäumt auf und schnaubt, der Fuhrmann zittert
Und peitscht drauf los in wildem Zorn.
Verstummt ist nun das Hirtenhorn,
Bei dessen sonst vertrauten Klängen
Das Vieh zur Trift zog früh vor Tag
Und mittags satt der Ruhe pflag.
Jetzt schnurrt das Spinnrad, Mägde singen,
Und durch das niedre Stübchen streut
Der Kienspan Winters Heimlichkeit."

Die erste größere Dichtung, die Puschkin nach der Rückkehr aus der Verbannung vollendete, „Poltawa" (1828), ist ein neuer Beweis für des Dichters wachsende Vorliebe für die Geschichte Rußlands, vor allem für eine heroische Gestalt dieser Geschichte, Peter den Großen. Der Schöpfer des neuen Rußland tritt auch in einer um dieselbe Zeit entstandenen, aber unvollendet gebliebenen Prosadichtung auf, der Novelle „Der Mohr Peters des Großen", in dem Puschkin seinem schwarzen Ahnherrn ein Denkmal setzen wollte. Im Vergleich zu dieser Novelle und dem „Boris Godunow" erscheint „Poltawa" als Rückfall in die Romantik. Den Inhalt der Dichtung bildet der Verrat des Hetmans Mazepa, der sich mit Karl XII. von Schweden verbindet, weil er durch ihn selbständiger Herrscher der Ukraine zu werden hofft. Diese Hoffnungen werden durch die Schlacht bei Poltawa vereitelt, in deren großartiger Schilderung die Dichtung gipfelt; vor allem das Erscheinen des Zaren Peter an der Spitze seiner Armee ist ein Freskogemälde von gewaltiger Wirkung. Aber neben der „geschichtlichen" Handlung läuft eine „romantische" einher: Mazepa entführt die Tochter seines Freundes Kotschubej, Maria; dieser meldet seine hochverräterischen Pläne dem Zaren; Peter vertraut Mazepa so sehr, daß er Kotschubej dem Mazepa ausliefert; der Hetman läßt den Jugendfreund ins Gefängnis werfen und hinrichten. Darüber verliert Maria den Verstand. Der Schluß der Dichtung, das Erscheinen der Wahnsinnigen nachts in der Steppe, wo König Karl und Mazepa auf der Flucht rasten, ihre wirren Reden, ihr Entsetzen vor dem Geliebten, an dessen Händen sie das Blut ihres Vaters zu sehen glaubt, erinnert an die Kerkerszene in Goethes „Faust", dem Puschkin um dieselbe Zeit in einer „Szene aus dem Faust", einem Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles über das Thema „Alles ist eitel" huldigte. Goethe scheint von diesem Versuch des russischen Dichters Kunde bekommen zu haben; jedenfalls schickte er ihm durch Shukowskij seine Schreibfeder mit den Zeilen:

„Was ich mich auch sonst erkühnt,
Jeder würde froh mich lieben,
Hätt' ich treu und frei geschrieben
All das Lob, das du verdient."

1828 lernte Puschkin in Moskau die Frau kennen, die sein Schicksal, um nicht zu sagen: sein Verhängnis werden sollte. Natalie Gontscharowa war trotz ihrer Jugend (geb. 1812) bereits eine gefeierte Schönheit, und ihre ehrgeizige Mutter war von Puschkins Werbung keineswegs sehr erbaut, da sie auf einen vornehmern, vor allem reichern Schwiegersohn rechnete. So erhielt Puschkin zwar keine glatte Ablehnung, aber auch keine feste Zusage und reiste, um seiner trüben Stimmung Herr zu werden, im Sommer 1829 in den Kaukasus, wo er sich der gegen die Türken operierenden Armee anschloß und an dem Einzug in das eroberte Erzerum teilnahm. In der „Reise nach Erzerum" hat er seine Erlebnisse später schlicht und lebendig geschildert. Nach Rußland zurückgekehrt, wiederholte er seine Werbung und konnte im Februar 1831 Natalie Gontscharowa als Gattin heimführen. Von August bis Dezember 1830 hatte er sich auf dem Gut seines Vaters, Boldino (Gouvernement Nishnij-Nowgorod), das in seinen Besitz übergehen sollte, aufhalten müssen. Der Herbst war für ihn stets eine Zeit besonders regen Schaffens gewesen; kein Herbst aber war bisher so ertragreich gewesen wie dieser. Der „Eugen Onegin" wurde vollendet, eine Reihe kleiner Dramen geschrieben („Der geizige Ritter", „Der steinerne Gast", „Mozart und Salieri"), ferner „Belkins Erzählungen", fünf kleine, romantisch-sentimentale Novellen, deren Hauptreiz darin besteht, daß ihr Verfasser als ein bescheidener Landjunker hingestellt wird, dessen Lebensgeschichte in einer „Einleitung des Herausgebers" mitgeteilt wird, endlich eine Reihe lyrischer Gedichte, mit die schönsten, reifsten und tiefsten, die wir von Puschkin besitzen. Eins, die „Elegie", sei hier mitgeteilt, weil es am deutlichsten zeigt, wie es damals in der Seele des Dichters aussah:

„Wahnsinn'ger Jahre längst erloschne Lust
Drückt wie ein dumpfer Nachrausch mir die Brust,
Doch der dahingegangnen Tage Leid
Wird gleich dem Wein nur stärker mit der Zeit.
Mein Pfad ist trüb. Vom wildbewegten Meer
Der Zukunft drohn mir Not und Sorgen her.

Und dennoch mag ich aus der Welt nicht scheiden!
Nein, Freunde, leben will ich, denken, leiden!
Ich weiß, daß zwischen Sorge, Schmerz und Mühn
Noch manche stille Freuden mir erblühn.
Noch oft soll süßer Wohlklang mich verführen,
Soll mich Erdichtetes zu Tränen rühren, –
Und mag, eh sich die letzten Schatten senken,
Die Liebe mir ein Abschiedslächeln schenken."

Diese Verse zeigen, daß schon vor der Hochzeit eine starke Ernüchterung beim Dichter eingetreten war. Er sah bereits, daß er für sein Bestes, sein Schaffen, bei Natalie kein Verständnis finden würde; er hoffte aber immer noch auf ein stilles Familienglück, zu dem er seine junge Gattin erziehen zu können glaubte. Es war eine Täuschung. Frau Natalie konnte ohne die „große Welt" nicht auskommen, ihr zuliebe mußte der Dichter nach Petersburg übersiedeln, mußte mit Leuten verkehren, die er haßte und die ihn über die Achsel ansahen. Als der Zar ihn 1833 zum Kammerjunker ernannte, fühlte er sich keineswegs geehrt, denn er machte unter den viel jüngeren Hofkavalieren eine lächerliche Figur; außerdem munkelte man, die „Auszeichnung" wäre nur erfolgt, um die Gattin des Dichters hoffähig zu machen.

Schlußstrophen des Gedichts „Herbst" in der ersten Niederschrift Puschkins.

Original im Rumianzow-Museum zu Moskau.

Das Blatt bietet ein sehr bezeichnendes Beispiel für Puschkins Schaffensweise. Die sieben Verszeilen, die man nur mit großer Mühe aus dem Gewirr von durchstrichenen und unleserlichen entziffern kann, lauten in der Übersetzung von Wolfgang E. Groeger:

So liegt ein Schiff in Schlaf auf schlafgebannter Welle,
Doch jäh ins Takelwerk sich schnellen dort und hier
Matrosen – Segel wehn, die frischen Brisen schwellen,
In See sticht der Koloß und furcht die Meereswellen.
Wo soll die Reise hin? In welchem Breitengrad
Liegt heute unser Ziel? Sind es die Pyramiden,
Ist's Schottlands Felsgeklüft, ist's ewigen Schnees Gestad'? . . .

Auf Ägypten weist auch die Zeichnung hin, die wohl die Memnonstatue darstellen soll. Ebenso sollen die Zugvögel die Wanderlust des Dichters andeuten.

Erstaunlich bleibt bei alledem die Schaffensfreudigkeit Puschkins. In die Jahre seiner Ehe fallen seine wunderschönen, echt volkstümlichen Märchen, heute noch eine Lieblingslektüre aller russischen Kinder, ferner die Novelle „Dubrowskij", ein eigenartiges, echt russisches Seitenstück zu Kleists „Michael Kohlhaas"; vor allem aber fesselt den Dichter die Gestalt Peters des Großen. Er bittet den Zaren um Erlaubnis, im Geheimarchiv Studien zur Geschichte Peters des Großen machen zu dürfen. Das wird ihm gestattet. Das geplante Geschichtswerk bleibt allerdings ungeschrieben, dafür aber entsteht jetzt (1833) Puschkins gewaltigste epische Dichtung: „Der eherne Reiter". Nicht der Zar selbst, nur sein Standbild, das Meisterwerk Falconets, ist es, das die Dichtung beherrscht. Aber gerade dadurch wächst die Gestalt ins Ungeheure, wird zu einem riesenhaften Symbol. Wie der „eherne Reiter" sein Roß, so riß Peters gewaltiger Herrscherwille sein Volk empor und zwang es, ihm zu folgen. Aus öder Wildnis, aus Sumpf und Wald zauberte er seine neue Residenz hervor, die Natur ebenso unter seinen Willen zwingend, wie er das Volk gezwungen hatte. Aber die Natur will sich nicht fügen; die furchtbare Überschwemmung, von der Petersburg 1828 heimgesucht wurde und an die Puschkins Erzählung unmittelbar anknüpft, erscheint als Symbol des ewigen Kampfes zwischen Natur und Menschenwille. Die Wellen der vom Meer zurückgedrängten Newa überfluten die Stadt, sie vernichten das Glück des armen Eugen, indem sie seiner Braut ein nasses Grab bereiten und ihr Häuschen in Trümmer verwandeln, aber —

„Auf dem granitnen Postamente,
Am unbewegten Felsenrand,
Ragt starr, mit ausgestreckter Hand,
Aus dem empörten Elemente
Auf ernem Rosse der Gigant!"

Was fragt dieser gewaltige Wille, auf das eine große allgemeine Ziel gerichtet, nach dem Schicksal des einzelnen? Vergebens ballt der wahnsinnig gewordene Eugen die Faust und flucht dem „wundertätigen Erbauer" der Stadt, in der er um sein Glück betrogen wurde. Als er dem ehernen Reiter ins Antlitz sieht, ist es ihm, als funkelten ihn die Augen zornig an, und entsetzt wendet er sich zur Flucht:

„Er läuft durch leere Straßenreihn
Und hört voll namenloser Pein
Im Rücken donnergleich ertönen
Gewaltiger Hufe ehern Dröhnen
Auf dem erschütterten Gestein;
Im Mondstrahl den entsetzten Streiter
Verfolgt, ein ragender Koloß,
Erhobnen Arms der Eherne Reiter
Auf dröhnend galoppierendem Roß . . ."

(Übers. von W. E. Groeger.)

Bei Puschkins Allerhöchstem Zensor fand „Der eherne Reiter" wenig Beifall; Zar Nikolaus hielt die Veröffentlichung des Werkes für unangebracht. Die Dichtung erschien erst nach Puschkins Tode in der Gesamtausgabe seiner Werke, von Shukowskij „druckfähig" zugestutzt. Der Dichter konnte es seinem erhabenen Gönner immer noch nicht recht machen, trotzdem er längst die radikalen Ideen seiner Jugend abgeschworen hatte und noch 1831 in dem Gedicht „An die Verleumder Rußlands" die Einnahme Warschaus durch die Russen verherrlicht

und den ausländischen Politikern und Publizisten, die den Polenaufstand zu heftigen Angriffen gegen Rußland ausnutzten, geraten hatte, sich in den „häuslichen" Streit der Slawen untereinander nicht zu mengen: das Slawentum sei eine Welt für sich, und in dieser Welt sei Rußland die Aufgabe zugefallen, die kleinen Völker zu einigen, indem es sie beherrscht. Wie gleichgültig ihm trotz alledem die ganze Politik war, zeigt ein anderes, 1836 entstandenes Gedicht, das Puschkin vorsichtshalber als Übersetzung aus dem Italienischen des Pindemonte bezeichnete, obwohl es ganz sein Eigentum ist. Hier erklärt er, auf jene Rechte, von denen neuerdings so viel geredet werde, keinen großen Wert zu legen:

„Wenn mir das süße Los, die Steuern zu verneinen,
Die Götter weigerten, so macht mich das nicht weinen,
Noch schmerzt es mich, daß man auf meinen Rat nicht hört,
Wenn heute ein Monarch dem andern Krieg erklärt ..."

Ob man Knecht der Majestät oder des Volkes sei, sei gleichgültig,

„... doch keinem Rechenschaft
Ablegen, nur sich selbst und seiner eignen Kraft
Vertrauen, und sein Haupt, sein Denken, sein Gewissen
Der Macht und der Livree zulieb nicht beugen müssen,
Nach eignem Trieb und Wunsch frei schweifen auf der Spur
Der ewig schaffenden, der göttlichen Natur,
Und wenn den spröden Stoff erfüllt mit heißem Leben
Des Künstlers Genius, in stummer Andacht beben,
Das nenn' ich Glück und Recht ..."

Es ist auffallend, wie stark Puschkin gerade in den Gedichten seiner reifsten Zeit die Selbstherrlichkeit des Künstlers nicht nur gegenüber den Großen dieser Erde, sondern auch gegenüber dem ästhetischen Pöbel betont, allen jenen, die, ohne in das Wesen der Kunst tieferen Einblick zu besitzen, dem Dichter vorschreiben wollen, was und wie er zu schaffen hat, weil sie nicht begreifen, daß das Schöne an sich schon einen erzieherischen Wert hat, weil es die Seele läutert und erhebt. Dieses Eintreten für die Freiheit der Kunst, in dem wir heute mit eines der größten Verdienste Puschkins sehen, wurde ihm nicht nur von den Zeitgenossen, sondern auch noch von manchen Literarhistorikern des 20. Jahrhunderts verübelt: eine Auffassung, wie sie nur in Rußland möglich war, wo die Kunst unter dem Druck der politischen Verhältnisse immer Aufgaben zu erfüllen hatte, mit denen sie sich anderswo nicht zu befassen braucht. So wird durch das Verhalten der Gesellschaft, der Leser, der Kritik in Puschkin die Vorstellung von der Einsamkeit des Dichters immer stärker und lebendiger, wie er es in dem schönen Sonett aus dem Jahre 1830 ausspricht:

„O suche Liebe nicht, Begeisterung bei allen;
Es währt des Beifalls Lärm nur eine kurze Stunde,
Dann hörst den Richterspruch der Toren du erschallen,
Es läuft der kalten Schar Gelächter in die Runde.

Ein König bist du, Freund! So leb' allein. Dein Wallen,
Ein stilles Lauschen sei's der eignen Herzenskunde,
Ein Bild an Bilder Reihn zu edelschönem Bunde,
Ein Formen kühn und fest zu deinem Wohlgefallen.

Dein Lohn, er ist in dir, du selbst dein strengster Richter!
Ob sie auf den Altar auch spein und seine Lichter,
Ob dumpfer Sinn auch mag dein Werk verhöhnen, tadeln –

Es wird kein Pöbelmut den Dreifuß dir erschüttern,
Wenn Himmelslüfte frei die Stirne dir umwittern,
Nur du kannst, was du schufst, verwerfen oder adeln."

(Übers. von M. Herzfeld.)

Im Petersburger Staatsarchiv stieß Puschkin auf wertvolle, noch völlig unausgenutzte Material'en zur Geschichte des vom Kosaken Pugatschow entfachten Aufruhrs, der sich 1773 bis 1775 über das ganze östliche Rußland ausbreitete, und ihr Studium weckte in ihm den Wunsch, eine Geschichte dieses Aufstandes zu schreiben. Er bereiste 1833 die Orte, an denen der Aufruhr sich abgespielt hatte, hielt sich lange in Kasan und Orenburg auf und vollendete im Jahre darauf sein Geschichtswerk. Es ist heute so gut wie vergessen, lebendig geblieben aber ist die Novelle, die aus den gleichen Studien hervorging: „Die Hauptmannstochter", das Meisterwerk Puschkinscher Prosa. Auf dem geschichtlichen Hintergrund spielt sich eine schlichte Familiengeschichte ab. „Reinheit und Kunstlosigkeit haben hier eine so hohe Stufe erreicht, daß die Wirklichkeit daneben gekünstelt und karikaturenhaft erscheint", sagt Gogol. Man lernt Puschkins Realismus erst richtig schätzen, wenn man die „Hauptmannstochter" mit den geschichtlichen Romanen seiner Zeitgenossen (nicht nur der russischen) vergleicht. Jede seiner Gestalten lebt, weil der Dichter hier Menschlichstes darzustellen weiß, weil er gar nichts aus ihnen „macht". Da ist der Erzähler selbst, der blutjunge Offizier Grinew, kein Held und kein Genie, nur ein lieber, braver Knabe, der von der Welt und dem Leben nichts weiß und vor unsern Augen langsam zum Manne reift. Da ist der alte Kommandant der Festung, der seine Soldaten nicht so weit bringen kann, daß sie rechts und links unterscheiden, und der beim Anrücken des Feindes die einzige Kanone der Festung reinigen lassen muß, weil die Gassenbuben Lappen, Steine, Holzspäne, Knochen und Gott weiß was alles in das Rohr gestopft haben. Da ist sein einäugiger Adjutant, der der Frau Kommandantin das Strickgarn halten muß oder, mit einer Stopfnadel bewaffnet, Pilze auf einen Bindfaden reiht, die für den Winter getrocknet werden sollen. Da ist die Kommandantin selbst, die ihren Gatten vom Exerzierplatz holen läßt, wenn das Essen fertig ist, und die mit den Offizieren am Kriegsrat teilnimmt. Alle diese kleinen, lächerlichen Menschen halten es für selbstverständlich, lieber zu sterben als dem Rebellen Pugatschow den Treueid zu leisten, und gehen als wirkliche Helden, aber ohne jede heroische Geste in den Tod. Es gibt nichts Unpathetischeres und dennoch Ergreifenderes als die Szene im siebenten Kapitel, wo Pugatschow die Verteidiger der Festung verhört und der Adjutant ihm in aller Ruhe sagt: „Du bist unser Zar nicht, du bist ein Räuber und Betrüger, Onkelchen." Nur noch einzelne Szenen in Leo Tolstojs „Sewastopol" und „Krieg und Frieden" lassen sich mit Puschkins Meisternovelle vergleichen.

Prächtig sind auch alle andern Gestalten der Dichtung: der gemütliche Mordbrenner Pugatschow, der treue Knecht Saweljitsch, der deutsche General, vor allem aber die Titelheldin, die Hauptmannstochter Maria Iwanowna, ein liebes, schlichtes Menschenkind, ohne alle romantischen Reize, aber von unbeschreiblicher Anmut. Im Schlußkapitel wagt es Puschkin sogar, die große Katharina im Negligé auftreten zu lassen ... Und zu alledem eine Sprache, wunderbar klar und schlicht, kein zu lautes, kein überflüssiges Wort enthaltend.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß Puschkin auf dem Wege war, auch einer der größten Prosadichter Rußlands zu werden. Immer häufiger wendet er sich in den letzten Jahren seines Lebens der Prosadichtung zu. In aufsteigender Linie geht es von dem „Mohren Peters des Großen" und „Belkins Erzählungen" über „Dubrowskij" zur „Hauptmannstochter" und der fast gleichzeitig mit dieser geschriebenen phantastisch-romantischen Spielernovelle „Pique Dame". Dazu kommt das Fragment eines Gesellschaftsromans: „Ägyptische Nächte". In der Form, in der es uns vorliegt, erscheint es zwar nur als Einleitung zu einem der schönsten farbenprächtigsten Gedichte Puschkins, das ebenfalls unvollendet geblieben ist; die Erzählung bricht ab, ohne auch nur bis zur Exposition gediehen zu sein. Aber in der Gestalt des Dichters Tscharskij, der mit verzweifeltem Galgenhumor den Salonlöwen spielt, weil er es nicht ertragen kann, wenn die Leute mit törichten Fragen, trivialem Lob und ungerechtem Tadel sich in das Allerheiligste seiner Seele drängen, erkennen wir ein Stück von Puschkin selber, und seine Stimme hören wir aus den Klagen Tscharskijs:

„Das bitterste und unerträglichste Übel für den Dichter ist sein Beruf und der Name, mit dem er gebrandmarkt ist und den er nie los wird. Das Publikum sieht ihn als sein Eigentum an; nach der Meinung der Herrschaften ist er zu ihrem Nutzen und ihrem Vergnügen geboren. Wenn er vom Lande zurückkehrt, fragt ihn der erste beste, der ihm in den Weg kommt: ‚Haben Sie uns nichts Neues mitgebracht?' Wenn er über seine zerrütteten Finanzen oder die Krankheit eines ihm lieben Menschen nachdenkt, so begleitet unverzüglich ein banales Lächeln den banalen Ausruf: ‚Sie dichten wohl etwas?' Wenn er sich verliebt, so kauft seine Schöne in einem englischen Laden ein Stammbuch und macht sich auf eine Elegie gefaßt ..."

Ein Gesuch um Entlassung aus dem Hofdienst, das Puschkin 1834 dem Zaren vorlegte, wurde so ungnädig aufgenommen, daß er es wieder zurückziehen mußte. Ein geringer Trost war ihm die 1835 nach jahrelangem Bemühen erteilte Genehmigung zur Herausgabe einer Zeitschrift: „Sowremennik" (Der Zeitgenosse). Sie erschien vierteljährlich, das erste Heft im Frühling 1836, aber nur den ersten Jahrgang konnte Puschkin selbst zum Abschluß bringen. Die Katastrophe rückte heran. Die „vornehme" Gesellschaft suchte schon lange nach einer Gelegenheit, sich den Dichter vom Halse zu schaffen, in dem man nur den lästigen Gatten einer schönen Frau sah, über dessen „Poesie" man höchstens nachsichtig lächelte, dessen scharfe Zunge man fürchtete, und den man um die zweifelhafte Gunst des Zaren beneidete. Ein Werkzeug war in der Person eines jungen Franzosen, Georges Charles d'Anthès, des Adoptivsohns des niederländischen Gesandten Baron Heckereen, bald gefunden. Von der ganzen Gesellschaft unterstützt, bewarb sich d'Anthès in auffallendster Weise um die Gunst von Natalie Puschkina, und sie zeigte sich so entgegenkommend, daß dem Dichter nichts übrig blieb, als d'Anthès zu fordern. Der Zweikampf fand am 27. Januar 1837 statt; Puschkin wurde in den Unterleib getroffen und starb nach unsäglichen Qualen am 29. Januar. Der Haß der Gesellschaft verfolgte auch noch den Toten, obgleich der Zar gegen die Hinterbliebenen des Dichters sehr gnädig war. Aber schon wuchs eine junge Generation heran, die wohl wußte, was Puschkin für sie und für Rußland bedeutete. Ihrem Empfinden gab Lermontow in seinen zorn- und schmerzdurchglühten Versen auf des Dichters Tod Ausdruck.

4. Puschkins Altersgenossen.

Noch ehe Puschkin nach Südrußland versetzt wurde, hatte der „Arsamas“ sich aufgelöst, aber das Gefühl der Zusammengehörigkeit war besonders seinen jüngeren Mitgliedern geblieben. Das Jahrzehnt 1825–35 wird völlig beherrscht von einer Schar junger Dichter, die sich um Puschkin drängen, „wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt“, so daß man nicht mit Unrecht von einer „Puschkin-Plejade“ redet. Sie sind durchweg Lyriker; an Puschkin reicht keiner von ihnen heran, keiner kann sich an Vielseitigkeit mit ihm messen, aber sie ergänzen seine Poesie nach verschiedenen Richtungen, indem sie Motive behandeln, die er nur gestreift oder gar nicht berührt hat. So spielt die politische Lyrik und die reine Gedankenlyrik in seinem Schaffen nur eine geringe Rolle; auch das Ekstatische liegt ihm wenig, wirkliche Dithyramben hat er nicht gedichtet. Hier greifen überall die Genossen ein, und so wird erst durch die Plejade das Bild der poetischen Stimmungen der Puschkin-Zeit völlig abgerundet.



Abb. 37. Titelblatt eines Jahrgangs des von Delwig herausgegebenen Musenalmanachs „Nordische Blüten“.

Diese Zeit ist zugleich die Zeit der Musenalmanache, die jetzt in Rußland ebenso Mode werden wie ein halbes Jahrhundert vorher in Deutschland. Musenalmanache hatte schon Karamsin herausgegeben („Aglaja“ u. a.), aber erst in den 20er Jahren tauchen sie in großer Menge auf und werden zum Tummelplatz der jungen Talente, die sich in den Zeitschriften, obwohl auch deren Zahl immer wächst, nicht so frei ergehen können. Als die wichtigsten seien hier nur genannt: „Mnemosyne“, herausgegeben vom Fürsten W. Odojewskij und W. Küchelbecker, der „Polarstern“ („Poliarnaja Swesda“) von Rylejew und Bestushew, und vor allem die 1825 zum erstenmal erschienenen „Nordischen Blüten“ („Sewernyje Zwety“; Abb. 37) von Delwig, deren schönste Zierde die zahlreichen Beiträge Puschkins waren.

Der älteste unter den Dichtern der Plejade, einer der tätigsten Bundesbrüder des „Arsamas“ und sein späterer Geschichtschreiber ist der Fürst Peter Andrejewitsch Wiasemskij (1792–1878), mehr Kritiker als Dichter, ein witziger Satiriker und Epigrammatiker, dem aber auch einige hübsche Lieder im Volkston gelangen, Übersetzer des „Adolphe“ von

Benjamin Constant, unter Karamsin groß geworden und noch in die Zeit Leo Tolstojs und Dostojewskijs hineinragend, für die er freilich kein Verständnis mehr hatte. Ein bescheidenes, liebenswürdiges Talent war der Schulkamerad und intime Freund Puschkins, Baron Anton Antonowitsch Delwig (1798–1831), im Leben wie als Dichter ein behaglicher Epikureer, Anakreontiker und Idylliker. Sehr hübsch, an die besten Stücke J. P. Hebels erinnernd, ist sein Genrebildchen „Der alte Soldat". Auch er hat Lieder im Volkston gedichtet, und wie Wiasemskijs „Dreigespann" heute noch in ganz Rußland gesungen wird, so auch Delwigs „Nachtigall" in der gefälligen, süßlich-sentimentalen Komposition von Alabjew. Bedeutender war Nikolaj Michailowitsch Jasykow (1803–46), der ewig begeisterte Sänger des Weines und der Liebe. Er studierte in Dorpat und wurde von der deutschen Burschenherrlichkeit so fortgerissen, daß er nach achtjährigem Studium (1820 bis 1828) die Universität verließ, ohne auch nur eine Prüfung bestanden zu haben. Aber was die Wissenschaft verlor, gewann die Poesie. Aus den Dorpater Gedichten Jasykows spricht eine Lebensfreude, eine sprudelnde, jugendliche Fröhlichkeit, wie sie sich in der russischen Lyrik nicht oft findet. Er verflachte aber sehr bald.



Abb. 38. J. A. Baratynskij.
Nach einer Lithographie von Chevalier.

Einer der bedeutendsten russischen Dichter versprach Dmitrij Wladimirowitsch Wenewitinow (1805–27) zu werden, den ein früher Tod hinwegraffte, ehe seine Begabung sich ganz entwickeln konnte. Ein begeisterter Anhänger Schellings, ist er der Philosoph unter all den Gefühlslyrikern, nicht in dem Sinne, daß er abstrakte Gedankendichtung böte, sondern Denken und Gestalten sind ihm eins. In der Philosophie Fichtes und Schellings sah er „die reife Frucht desselben Enthusiasmus, der die echten Dichter Deutschlands beseelt, desselben Strebens nach einem hohen Ziel, das den Flug Schillers und Goethes lenkte". In seinem Wesen und in seiner Poesie ist etwas, was an Novalis erinnert. Dichten heißt für ihn das Rätsel des Weltalls lösen, eins werden mit der Gottheit.

Eine Wenewitinow in vielem verwandte Natur, nur reicher und reifer, war Jewgenij Abramowitsch Baratynskij[1] (1800–1844; Abb. 38). Enge Freundschaft verband ihn mit

[1] In den meisten deutsch geschriebenen Literaturgeschichten wird der Dichter Fürst genannt. Aber mit dem Fürstengeschlecht der Bariátinskij hat die aus Polen stammende Familie der Borathynskij (so die richtige ältere Schreibung des Namens, das a in der ersten Silbe ist nur Anpassung an die russische Aussprache) nichts zu tun.

Puschkin und seinem ganzen Kreis, dennoch kann man ihn nicht ohne weiteres zur „Plejade" rechnen. Er ist ein Gestirn für sich, ein durch und durch selbständiger, eigenartiger Dichter. Wie Wenewitinow, so schwebt auch ihm als Ideal die volle Einheit von Denken und Empfinden vor; darum neigt er sich gleich Wenewitinow in Andacht und Ehrfurcht vor dem Genius Goethes, auf dessen Tod er ein wunderschönes Gedicht geschrieben hat. Goethes Leben, heißt es hier, war so reich, so allumfassend, daß durch ihn allein der Schöpfer gerechtfertigt wäre, wenn er unser Dasein nur auf das Erdenleben beschränkt hätte. Sollte uns aber ein Leben nach dem Tode beschieden sein, so wird der Meister im Jenseits nichts finden, was ihn verwirren könnte, nichts Irdisches, das er noch nicht überwunden hätte, wird ihn stören.

Aber diese göttliche Einheit des Wesens fehlt dem russischen Dichter und er leidet darunter:

„O Qual des Denkens! Grauenvolle Klarheit!
Unsel'ger Dichter, dem Vergessen nicht
Gegeben ward! Vor dir in grellem Licht
Mensch, Welt, Tod, Leben, hüllenlose Wahrheit!
Stift, Meißel, Orgel! Glücklich, wen ihr lehrt,
Das Leben zu erfassen mit den Sinnen!
Ihm ist ein Rausch beim Fest der Welt beschert!
Vor dir nur muß, wie vor dem nackten Schwert,
Gedanke, scharfer Strahl, – das Sein zerrinnen!"

In einem andern Gedicht erscheint ihm die Wahrheit und will ihm den Weg zum Heil weisen. Sie will ihn „wohltätige Leidenschaftslosigkeit" lehren; zwar wird sie alle Reize des Seins zerstören, aber sie wird, indem sie seine Seele mit rauher Kälte erfüllt, ihr die ersehnte Ruhe geben. Doch der Dichter weist die Göttin zurück; ihre Leuchte sei eine Totenfackel, ihr Frieden der Frieden des Grabes:

„Laß mich! Durch deines strengen Wissens Gnade
Wird mir kein Glück erblühn.
Dir folg' ich nimmer. Laß auf eignem Pfade
Mich einsam weiterziehn.

Leb wohl! Doch nein! Wenn meines Sternes Schimmer
Am Firmament erblaßt,
Wenn einst mein Herz vergessen soll, was immer
Es liebend sonst umfaßt,

Dann komm, um mir dein Zauberwort zu sagen,
Erleuchte meinen Sinn;
Das Sein verachtend, geh' ich ohne Klagen
Ins ew'ge Dunkel hin."

Als Dichter der „sinnenden Melancholie" rückt Baratynskij in die nächste Nähe seiner Altersgenossen Lenau und Leopardi. Er ist der eigentliche Vertreter der Weltschmerzdichtung in Rußland neben Lermontow, von dem er sich durch sein ganz anders geartetes Temperament unterscheidet. Am unmittelbarsten und ergreifendsten kommt seine Weltschmerzstimmung in folgendem Gedicht aus dem Jahr 1840 zum Ausdruck, das wohl als würdiges Seitenstück zu Leopardis „An mich selbst" gelten kann:

„Was wollt ihr Tage? Dieser Welt Gestalten
Sind ewig wandellos ...
Bekannte Wiederholung nur des Alten
Liegt in der Zukunft Schoß.

Du drängtest nicht umsonst mit heißem Wogen
Rasch der Entwicklung zu:
Hast früher als der Leib dein Werk vollzogen,
Wahnsinn'ge Seele du!

Des Schauens enger Kreis ist längst geschlossen
Für dich im Erdensein;
Von altgewohnten Träumen nur umflossen,
Schläfst du für immer ein.

Doch kehret Morgen stets auf Morgen wieder,
Der zwecklos tagen muß;
Es sinkt in Nacht der öde Abend nieder,
Des leeren Tages Schluß."

(Übers. von Wilh. Wolffsohn.)

Selbstverständlich wurzelt Baratynskijs Dichtung auch in seinem Leben. Ein frühreifer, zart empfindender Knabe, von einer ihn über alles liebenden Mutter behütet, wächst er auf dem elterlichen Gute auf, tritt 1812 in das Petersburger Pagenkorps ein und wird 1816 für ein Disziplinarvergehen, das sich nur aus der krankhaften Überreiztheit der Entwicklungsjahre erklären läßt, aus der Anstalt entfernt, mit einem Zeugnis, auf Grund dessen er vom Staatsdienst für immer ausgeschlossen wird. Nur als gemeiner Soldat darf er Dienste nehmen. Dazu entschließt er sich denn auch nach zwei Jahren und ist von 1818–20 Soldat in einem Petersburger Jägerregiment, von 1820–24 in Finnland. Die nordische Natur entsprach seiner Seelenstimmung ungemein. Hier reifte er zum Dichter. „Dieses Land hat meine Poesie großgezogen", schrieb er später. „Der schönste Traum meines Dichterstolzes lief darauf hinaus, daß die Dichter der Zukunft zu meinem Gedächtnis Finnland besuchen sollten." Seine finnländischen Eindrücke hat er in zahlreichen lyrischen Gedichten, vor allem aber in der poetischen Erzählung „Eda" niedergelegt, einem Seitenstück zu Puschkins „Gefangenem im Kaukasus", das gleich diesem den heutigen Leser durch seine Naturschilderungen und -stimmungen mehr fesselt als durch die empfindsame Liebesgeschichte.

1825 endlich zum Offizier befördert, schied Baratynskij aus dem Militärdienst aus, war kurze Zeit noch in Moskau als Zivilbeamter tätig und lebte in den folgenden Jahren mit seiner Gattin in sehr glücklicher Ehe abwechselnd in Moskau und auf seinen Gütern. Als Dichter ging es ihm wie Puschkin: je reifer und tiefer seine Kunst wurde, desto weniger Verständnis fand sie beim Publikum und bei der Kritik. Vor allem seine kleineren epischen Dichtungen („Der Ball", „Die Zigeunerin"), in denen er Stoffe aus dem Gesellschaftsleben mit sehr kühnem Realismus behandelte, wurden von den Hütern der klassischen Form und der Moral heftig angegriffen, und Baratynskij nahm sich diese Angriffe viel mehr zu Herzen als Puschkin, der die große Kunst verstand, sich über jede unberufene Kritik lachend hinwegzusetzen. Moskau wurde Baratynskij schließlich geradezu verhaßt. Die Jahre 1840–43 verbrachte er auf dem Lande. Im Herbst 1843 fand er endlich die Möglichkeit, einen langgehegten Wunsch zu verwirklichen: er reiste ins Ausland, verbrachte den Winter in Paris, den Frühling und Sommer in Neapel, wo er sich sehr wohl fühlte. „Wir gehen spazieren, lachen, schwitzen und denken an nichts, wenigstens verweilen wir nicht lange bei einem Gedanken; das paßt nicht zum hiesigen Klima." Aber das Glück währte nicht lange: am 29. Juni 1844 machte ein Nervenschlag dem Leben des Dichters ein jähes Ende.

Puschkin sagte, Baratynskij sei „nie hinter dem sein Jahrhundert fortreißenden Genius hergetrottet, um die von diesem verlorenen Ähren aufzulesen, sondern einsam und unabhängig seinen eigenen Weg gegangen". Die Nachwelt hat dieses Urteil bestätigt, aller-

dings erst nach Jahrzehnten; Baratynskijs Kunst ist zu wenig grell, zu still und ernst, als daß sie gleich hätte gewürdigt werden können, wie er selbst sie gekennzeichnet hat:

„Von meiner Muse lass' ich mich nicht blenden.
Ich weiß es wohl, man hält sie nicht für schön,
Und ihr verliebte Blicke nachzusenden,
Wagt kaum ein Jüngling im Vorübergehn.
Durchs Spiel der Augen Wonnen zu verheißen,
Durch Redekunst und üpp'gen Schmuck zu gleißen,
Besitzt sie weder Neigung noch Geschick.
Doch stutzt man wohl für einen Augenblick
Vor ihrer Züge ungewohntem Adel,
Vor ihrer Rede sinnig schlichter Ruh' –
Und wirft ihr dann vielleicht statt Lob und Tadel
Ein lässig Wort der Anerkennung zu."

In vollem Gegensatz zu dem stillen, zurückhaltenden Baratynskij steht Kondratij Fedorowitsch Rylejew (1797–1826; Abb. 39), einer der fünf Dekabristenführer, die am 13. Juli 1826 durch den Strang hingerichtet wurden. Er ist der erste politische Lyriker Rußlands, der einzige dieser Zeit. Denn Puschkins revolutionäre Glut war bald erloschen, und bei den übrigen Dichtern der Plejade finden sich politische Motive so gut wie gar nicht, allenfalls noch bei Jasykow; hier handelt es sich aber auch nur um den ganz allgemeinen Ausdruck der Vaterlandsliebe des Dichters, während für Rylejew die Poesie Agitationsmittel war. In der Widmung seiner Dichtung „Wojnarowskij" an seinen Freund Bestuschew erklärt er ausdrücklich:

„Als Sohn Apolls und strenger Richter
Entdeckst du hier von Kunst nicht viel,
Doch stark und echt ist mein Gefühl –
Ein Bürger bin ich und kein Dichter!"

Hier wird ein Gedanke ausgesprochen, den ein Menschenalter später Nekrasow wieder aufnahm, aber wie Rylejew und seine Mitverschworenen reine Ideologen waren, deren Träume an der Wirklichkeit zerschellen mußten, so beschränkt sich auch seine Dichtung meist darauf, in ganz allgemeinen Ausdrücken Männerstolz vor Königsthronen zu predigen. Nur im „Wojnarowskij" überrascht die anschauliche Schilderung der sibirischen Landschaft, so daß man dem Literarhistoriker Kotliarewskij zustimmen muß, wenn er sagt: „Wüßten wir nicht, welches Ende Rylejew genommen hat, so könnten wir beim Lesen des ‚Wojnarowskij' glauben, das Gedicht beruhe auf persönlichen Erinnerungen des mit seinen Genossen nach Sibirien verbannten Dichters[1]." So gewinnt die Dichtung prophetischen Charakter.

Zum erstenmal erregte Rylejew im Jahre 1820 durch sein Gedicht „An den Günstling" Aufsehen, das mit der Fußnote „Nach des Persius Satire ‚Ad Rubellium'" erschien. Das Gedicht gilt keinem Geringern als dem allmächtigen Grafen Araktschejew, der als „rasender Tyrann", als „hinterlistiger Emporkömmling", „gemeiner Kriecher" bezeichnet wird; aber die Zeit werde kommen, wo das Volk das Joch des Despoten abschütteln werde, und dann wehe ihm! Über die Wirkung des Gedichtes, dieser „Herausforderung eines Riesen durch einen Säugling", schreibt Rylejews Freund Bestuschew:

[1] Chamissos Erzählung „Woinarowski" (in den „Terzinen und Sonetten") ist keine Übersetzung der Rylejewschen Dichtung, sondern nur ein knapper Auszug, gleich Chamissos Umdichtung des „Armen Heinrich".

„Alle glaubten, nun werde sich ein furchtbares Gewitter entladen und den tollkühnen Poeten und alle, die seinen Worten gelauscht hatten, zerschmettern. Allein das Bild war zu ähnlich, zu gut getroffen, als daß der angegriffene Staatsmann es hätte wagen können, sich in der Satire zu erkennen. Er schämte sich, dieses Zugeständnis zu machen, und so ging die Wetterwolke vorüber."

Rylejews politische Gesinnung kommt am klarsten in seinem 1825 geschriebenen Gedicht „Der Bürger" zum Ausdruck, dessen Schlußstrophen in Prosaüberseʒung lauten:

„Nein, nein! Ich bin nicht fähig, in den Armen der Wollust, in schmachvollem Müßiggang mein junges Leben hinzuschleppen und mit kochender Seele unter dem Joch der Tyrannei zu schmachten! Mögen die Jünglinge, die das Walten des Geschicks nicht erk nnt haben, die den Sinn dieses Jahrhunderts nicht begreifen wollen, darauf verzichten, sich zum bevorstehenden Kampf um die unterdrückte Freiheit des Menschen zu rüsten, mögen sie kalten Blickes auf die Not des leidenden Vaterlandes schauen, ohne darin ihre künftige Schmach und die gerechten Vorwürfe der Enkel zu lesen. Sie werden es bereuen, wenn das Volk sich erhebt und sie in den Armen müßiger Wollust findet, wenn es, in wildem Aufruhr nach freien Rechten strebend, unter ihnen keinen Brutus und keinen Riego entdeckt!"



Abb. 39. K. F. Rylejew.
Nach einem Aquarell von O. A. Kiprenskij.

Rylejews berühmtestes und zugleich schwächstes Werk sind die „Betrachtungen" („Dumy"), eine historisch-romantische Bilderreihe, in der die großen Helden der russischen Vergangenheit von dem heiligen Wladimir bis zu den Zeitgenossen der großen Katharina einer nach dem andern als vorbildliche oder abschreckende Beispiele vorgeführt werden. Überall ist „von Freiheit, Männerwürde, von Treu' und Heiligkeit" die Rede; von geschichtlichem Geist ist wenig zu spüren, alle Gedichte sind nach der gleichen Schablone aufgebaut. Rylejews Vorbild waren die „Geschichtlichen Lieder" („Spiewy historyczne") des Polen Niemciewicz; Puschkin jedoch, der Rylejew sonst sehr hochschätzte, fand, daß diese „Dumy" nicht aus dem Polnischen, sondern von dem deutschen Wort „dumm" herkämen.

Seine letzten Gedichte schrieb Rylejew im Frühling 1826 im Gefängnis; er ritzte sie mit einer Nadel auf Ahornblätter. Eines davon lautet:

„Bin ich in fremdes Land verschlagen?
Wann endet dieses Lebens Lauf?
Wer gibt mir Flügel, die mich tragen
Ins ew'ge Friedensreich hinauf?

Die Welt ist eine Grabeshöhle!
Es will der Geist dem Leib entfliehn!
O Herr, in dessen Hand ich mich befehle,
Sieh mich vor deinem Throne knien!
Aus meines Elends tiefsten Gründen
Send' ich zu dir den Klageschrei:
Laß meine Freunde Rettung finden,
Vergib mir gnädig meine Sünden
Und mach' die müde Seele frei!"

Nicht zur „Plejade" gehörten zwei jüngere Dichter, von denen der eine durch sein tragisches Schicksal, der zweite durch den heute kaum noch begreiflichen ungeheuren Erfolg seiner Gedichte bemerkenswert erscheint: Poleshajew und Benediktow.

Alexander Iwanowitsch Poleshajew, geb. 1805 im Gouvernement Pensa (Abb. 40), war der Sohn eines Gutsbesitzers Strujskij und einer Leibeigenen, die später mit einem Kleinbürger Poleshajew verheiratet wurde. Er studierte in Moskau, 1825 erschien sein erstes Gedicht „Unbeständigkeit" im „Westnik Jewropy". Es folgte ein satirisch-humoristisches Epos aus dem Studentenleben: „Saschka", sehr witzig, mit prächtigen realistischen Schilderungen, in flotten Versen, aber im Ausdruck sehr frei, nicht nur wo es sich um Liebesaffären handelt, sondern auch wo religiöse und politische Fragen berührt werden. An eine Veröffentlichung dachte der Dichter kaum, aber der Zar erfuhr von dem Poem, und als er im September 1826 in Moskau seine Krönung feierte, empfing er nicht nur den aus der Verbannung befreiten Puschkin in huldvoller Audienz, sondern zitierte auch Poleshajew und ließ sich von ihm den ganzen „Saschka" vorlesen. Die Folge dieser Vorlesung war, daß der Dichter als gemeiner Soldat in ein Infanterieregiment kam. Hier war er unausgesetzt den schlimmsten Schikanen und Mißhandlungen unterworfen, so daß er sich aus Verzweiflung schließlich dem Trunke ergab. Für die Beleidigung eines Feldwebels kam er ins Gefängnis, wo ihm eine Behandlung zuteil wurde, die jeder Beschreibung spottet. In dem Gedicht „Lied eines gefangenen Irokesen" machte er seiner Empörung Luft. 1829 wurde sein Regiment in den Kaukasus versetzt, und nun hoffte Poleshajew sich durch Tapferkeit hervortun zu



Abb. 40. A. J. Poleshajew.
Nach einem Stahlstich auf Grund eines Aquarells von K. J. Bibikowa aus dem Jahre 1834.

können und zum Offizer befördert zu werden. Er dichtete in dieser Zeit auch eine Anzahl Kriegslieder, die den Ton des echten volkstümlichen Soldatenliedes meisterhaft treffen, wie vor ihm nur noch wenige Gedichte Dawydows. Aber Dawydow spricht immer noch als Offizier, freilich als einer, der seiner Mannschaft der beste Kamerad ist; bei Poleshajew kommt der einfache Soldat selbst zu Worte. Zu dem Alkohol, der den Körper des unglücklichen Dichters zerstörte, kam bald auch noch die Tuberkulose. Poleshajew starb 1838 an der Schwindsucht, wenige Wochen nachdem er zum Unterleutnant befördert worden war. Seine Gedichte spiegeln sein unseliges Leben wider. Verzweiflungsausbrüche und Empörung gegen das Schicksal und die grausamen Gewalthaber wechseln mit nicht minder leidenschaftlichen Selbstanklagen und Bußpsalmen. Dazu kommt als seltsamer Gegensatz eine Reihe Gedichte, die von einer ganz einzigartigen Beherrschung der Form zeugen und ihre Entstehung ausschließlich dem Wunsche des Dichters zu verdanken scheinen, sprachliche Schwierigkeiten zu überwinden. So „Der Schiffbrüchige", die Schilderung eines Seesturms in ganz kurzen, drei- bis viersilbigen trochäischen Verszeilen, die durchweg gereimt sind, und zwar nicht willkürlich, sondern in zehn kunstvolle Strophen zu je zehn Zeilen gegliedert. Poleshajews starkes und eigenartiges Talent konnte nicht zur vollen Reife gelangen. Sein Titanentum läßt ihn als Vorläufer Lermontows erscheinen.

Liest man heute die Verse von Wladimir Grigorjewitsch Benediktow (1807–73), so fragt man staunend, wie es möglich war, daß dieser Lyriker nicht nur beim großen Publikum sogar Puschkin verdunkeln konnte, sondern daß auch wirklich kunstverständige Leser sich von ihm wenigstens zeitweise blenden ließen. So der junge Turgenew, der dem großen Kritiker Belinskij sein schroffes Urteil über Benediktow lange nicht verzeihen konnte, bis er, reifer geworden, selbst erkannte, daß das angebetete Götterbild nicht aus massivem Gold bestand, sondern nur von außen vergoldet und von innen sogar hohl war. Anderseits finden sich bei Benediktow Züge, die so lebhaft an gewisse Eigentümlichkeiten der modernsten russischen Lyriker erinnern, daß man sich noch mehr darüber wundern muß, daß bisher noch niemand den Versuch gemacht hat, den gestürzten Götzen wieder auf sein altes Postament zu erheben.

Die Motive der Benediktowschen Poesie sind die uralten, ewigen Motive des Lyrikers: Liebe und Natur. Aber er hat die Eigentümlichkeit, die einfachsten Dinge mit einem ungeheuren Aufwand von Worten zu sagen. Er schwelgt in den gesuchtesten Bildern, er schafft ganz neue, mehr dreiste als kühne Wortbildungen, er verblüfft durch seltene Reime, unter denen „Myriaden-Plejaden" noch sehr bescheiden wirken; mit Vorliebe werden rein russische Wörter auf volltönende Fremdwörter und Eigennamen gereimt. Für die gewaltige Entwicklung der russischen Verssprache durch Puschkin und seit Puschkin sind Benediktows Gedichte unzweifelhaft ein deutlicher Beweis; dennoch sind sie mit wenigen Ausnahmen nichts als leeres Wortgeklingel. Seine Bildersprache wirkt oft unfreiwillig komisch, weil ihr keine wirklich geschauten Bilder zugrunde liegen. Man kann sich denken, daß ein Ausländer, der kein Wort Russisch versteht, über den bloßen Klang der Benediktowschen Verse in Entzücken ausbricht; aber wollte man ihn bitten, aus dem Gehörseindruck auf den Inhalt des Gedichtes zu schließen, so würde er sicher falsch raten.

Benediktow überlebte seinen Ruhm um Jahrzehnte. Er starb 1873, als ihn die köstlichen Parodien des Kosma Prutkow (vgl. S. 305) längst totgeschlagen hatten.

Als russische Sappho unter all den Männern erscheint die Gräfin Jewdokija Petrowna Rostoptschina, geb. Suschkowa (1811–58), eine Schwiegertochter des durch den Brand Moskaus berühmt gewordenen Gouverneurs. Schon als halbes Kind schrieb sie eine Ode an Charlotte Corday, in den 30er Jahren tauchen ihre Gedichte immer häufiger in Zeitschriften und Almanachen auf, auch in den „Nordischen Blüten" von Delwig; Belinskij rühmte den poetischen Reiz und die hohe Begabung, die ihre schönen Verse auszeichneten. Heute ist die dichtende Salondame, deren Hauptthema die unerwiderte Liebe ist, so gut wie vergessen. Aufsehen erregte in den 40er Jahren ihr Gedicht „Die ungleiche Ehe", das von der Zensur anstandslos zum Druck genehmigt wurde, weil man nicht sofort erraten hatte, daß unter dem strengen alten Baron Zar Nikolaus I., unter der armen jungen Frau, die ihm nur widerwillig die Hand gereicht hat, das von den Russen unterdrückte Polen zu verstehen sei. Auch an eine Fortsetzung von Gribojedows „Verstand schafft Leiden" wagte sich die kühne Dame; mit viel Witz und viel Behagen, aber auch in höchst oberflächlicher Weise werden hier sowohl die Alten als die Jungen, Slawophilen wie Westler lächerlich gemacht.



Abb. 41. A. W. Koltzow.
Nach einem Bildnis von K. Gorbunow.

Ganz unabhängig von Puschkin und seinem Kreis entfaltete sich das große Talent von Alexej Wasiljewitsch Koltzow (1808–42; Abb. 41). Er ist der erste große russische Dichter aus dem Volke, dessen Schaffen ganz im Volksliede wurzelt, der dieses Volkslied zu höchster künstlerischer Vollendung gebracht hat, ohne ihm etwas von seinem natürlichen Wesen zu rauben. Seine Lieder sind nicht Dichtungen im Volkston, sondern wirkliche Volkslieder, nur in ihrer Form vollendeter als die Lieder, die man unmittelbar aus dem Volksmunde aufgezeichnet hat. Das Volkslied erscheint hier von allem Überflüssigen, allem Staub und allen Schlacken gereinigt, aber kein fremder Ton ist in seine Melodie hineingekommen, keine seiner ursprünglichen Schönheiten ist ihm genommen worden.

Eine ausgesprochene Vorliebe für das Volkslied können wir bei allen Dichtern der „Plejade" feststellen. Sie folgen auch darin dem Vorbild ihres Meisters Puschkin. Allein Puschkin dachte nicht daran, Lieder „im Volkston" zu dichten; die Schöpfungen seiner reifen Jahre sind durch und durch national, aber er kleidete sie in die Form, die seinem Wesen, seiner Persönlichkeit entsprach. Delwig und Wiasemskij machten den Versuch nicht ohne Glück, desgleichen Mersliakow (vgl. S. 180) und Zyganow, dessen „Roter Sarafan" in

der Vertonung von Titow im Auslande noch heute als echtes russisches Volkslied gilt. Aber es handelt sich hier doch nur um Nachahmungen, um ein Hinabsteigen des aristokratischen Dichters zum Volke. Anders Koltzow. Er ist aus dem einfachen Volke hervorgegangen und hat sich nie völlig von ihm zu lösen vermocht; wenn er Volkslieder dichtet, so folgt er nur seiner Natur. Er wird gezwungen und unecht, wenn er sich literarisch zu geben versucht, wie in einzelnen seiner „Betrachtungen", auf die er erst durch seinen Verkehr mit den Moskauer Schriftstellern kam. Er versucht in Versen zu philosophieren, doch seine Natur widersetzt sich dem, denn er ist ein ganz naiver Dichter, dem alles Abstrakte fern liegt, dem der Gedanke zum Gefühl und das Gefühl zum Bilde wird, wenn er nicht, wie das meist bei ihm der Fall ist, den umgekehrten Weg wählt und von dem Bilde ausgeht, das sein Gefühl erregt, wobei er dann meist überhaupt nicht dazu kommt, irgendwelche gedankliche Schlüsse zu ziehen.

Koltzow war der Sohn eines wohlhabenden, aber ganz ungebildeten Viehhändlers aus Woronesh. Von klein auf mußte er dem Vater im Geschäft helfen; Schulunterricht genoß er nur 1½ Jahre, in der Volksschule seiner Geburtsstadt; dann meinte der Vater, nun wisse der Junge genug und nahm den Zehnjährigen nach Hause. Aber die Schule hatte in dem Knaben einen heißen Wissensdurst und eine unbezwingliche Lust am Lesen geweckt, und so verbrachte er jeden freien Augenblick bei seinen Büchern. Seinem Träumersinn kamen auch die tagelangen Wanderungen mit den Viehtransporten durch die Steppe zugute; er lernte hier die Natur kennen und lieben, lernte sich eins mit ihr fühlen. Sechzehn Jahre war er alt, als ihm zum erstenmal eine Gedichtsammlung (von Dmitrijew) in die Hände fiel; sie begeisterte ihn so, daß er bald nur noch Verse las und dann auch versuchte, selbst welche zu machen. Nun fanden sich auch Gönner, die den „im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden" jungen Menschen über die Grundsätze der russischen Verskunst aufklärten, ihm geeignete Lektüre verschafften und die Schriftleitungen der Residenzblätter für den neuen Dichter zu gewinnen versuchten. 1830–31 tauchten die ersten Gedichte Koltzows in Moskauer Zeitschriften auf; 1835 erschienen achtzehn Gedichte als kleines Büchlein, das in literarischen Kreisen großes Aufsehen erregte. Der Dichter kam nach Moskau und Petersburg, lernte Belinskij, Shukowskij, Puschkin, Krylow kennen, wurde von Shukowskij auch dem Zaren vorgestellt. Besonders eng schloß er sich an Belinskij an, mit dem sich ein lebhafter Briefwechsel entspann. Aber je mehr Anerkennung der Dichter fand, desto unerträglicher wurde ihm das Leben in der Heimat, das Verhältnis zur Familie, die aufgezwungene kaufmännische Tätigkeit. Eine unglückliche Leidenschaft und schwere Krankheit kamen bald dazu: Koltzow starb am 19. Oktober 1842, erst 34 Jahre alt.

Sieht man von Koltzows ersten ungeschickten Versuchen und von seinen letzten Gedichten ab, in denen er sich mit wenig Glück auf das Gebiet der Gedankenlyrik wagt, so bleiben als sein eigentliches literarisches Erbe gegen 80 Lieder übrig, die zu dem kostbarsten Besitz der russischen Dichtung gehören. Der Dichter zeigt hier das Volk, wie es ist, bei seiner Arbeit und bei seinen Festen, malt allerdings meist in lichten Farben; die dunkeln Töne fehlen fast ganz. Von den sozialen Nöten des Volkes redet er nicht; wenn in seinen Liedern Klagen laut werden, so handelt es sich um die rein persönlichen Schmerzen des flotten Krauskopfs, den sein Mägdlein mit den schwarzen Brauen verlassen hat. Aber was innerhalb dieser Grenzen geschaffen ist, rechtfertigt die Bezeichnung Koltzows als des

„russischen Burns", wie ihn sein erster deutscher Übersetzer Bodenstedt genannt hat, vollkommen. So schildert der Dichter etwa die Ernte:

„Will doch gehn und sehn,
Mich am Anblick freun,
Wie der Menschen Fleiß
Gott der Herr belohnt:

Roggen reichgeährt
Überragt die Brust,
Und die Ähre neigt
Sich zur Erde fast.

Und der Wind, der Schalk,
Bläst mit sanftem Hauch,
Und es rauscht die Saat
Mit der Ähren Gold.

Mit den Eltern mäht
Auch die Kinderschar
An der Wurzel Keim
Ab den Roggenhalm.

Beieinander ruhn
Garben bündelweis;
Durch die Nacht ertönt
Frohes Radgeknarr.

Auf den Tennen sitzt,
Den Bojaren gleich,
Mit erhobnem Haupt
Stolz der Garben Pracht.

Und Frau Sonne sieht,
Daß das Werk vollbracht!
Kälter wird ihr Strahl,
Und der Herbst erscheint.

Aber glühender
Flammt das Kerzenlicht
In des Landmanns Haus
Vor Mariä Bild."

(Übers. von Fr. Fiedler.)

Rührend in ihrer Schlichtheit und Innigkeit sind Koltzows Liebesgedichte. Er erzählt von der Schnitterin, die mit ihrer Arbeit nicht fertig werden kann, weil ihre Gedanken weit abwärts schweifen:

„Gestern ging sie aus
An dem Feiertag –
Streifte durch den Wald,
Suchte Beeren dort.

Trat entgegen da
Ihr ein schmucker Bursch;
Nicht zum erstenmal
Trat er auf sie zu.

Er begegnet ihr
Wie von ungefähr,
Steht und schaut sie an
Mit umflortem Blick ...

Seufzte tief und sang
Ein gar trübes Lied –
Langen Widerhall
Fand das Lied im Wald;

In des Mädchens Brust
Fand es Widerhall,
Tönte fort und fort
Ihr im Herzen nach ...

Ach, der Maid im Feld
Ist's so weh, so schwül;
Freudlos schneidet sie
Ährenreiches Korn."

(Übers. von Fr. Fiedler.)

Für den Mann dagegen, den Schnitter, ist die Arbeit das beste Mittel, das Liebesleid zu vergessen:

„Reck' dich, Schulter! Arm,
Hol' gewaltig aus!
Wehe, Mittagswind,
Mir ins Angesicht!
Wühl' die Steppe auf,
Weh' ihr Kühlung zu!
Blitze, Sensenstahl,
Sause hier und dort!

Abgemähtes Gras,
Rausche dumpf im Fall;
Und ihr Blumen all,
Neigt das Blütenhaupt!
Ihr verdorrt zugleich
Mit dem Steppengras,
Wie um Gruscha ich
Welke hin vor Leid!"

(Übers. von Fr. Fiedler.)

Eines der schönsten Lieder Koltzows, „Der Wald“, ist dem Andenken Puschkins gewidmet. Es schildert den Wald im siegreichen Kampf mit dem Sturm:

„Er entfaltet sein
Schwarz Gewölk zum Kampf,
Läßt den kalten Wind
Heulend auf dich los.

Und er gellt und heult,
Dreht im Wirbel sich –
Deine Brust erbebt,
Kühl durchschauert's dich.

Und du rufst ihm zu,
Rauschend schallt dein Wort:
‚Kehre um, kehr' um,
Heule anderswo!‘

Doch du raffst dich auf
In gewalt'ger Wut –
Ringsum schaurig schallt's,
Schaurig widerhallt's.

Und die Windsbraut fährt
Wie die Waldmaid auf,
Und trägt ihr Gewölk
Weithin übers Meer.“ (Übers. von Fr. Bodenstedt.)

Und nun steht der siegreiche Kämpfer doch verunstaltet und gedemütigt da, seiner grünen Pracht beraubt, ganz in Schwarz gehüllt:

„Da das Sturmgewölk
Dich nicht bändigte,
Unterlagst zuletzt
Du dem schwarzen Herbst.

Mächte feindlich wild
Stürzten los auf dich,
Da du wehrlos standst
In der Zeit des Schlafs.

Von dem Herrscherrumpf
Trennten sie das Haupt –
Keines Sturms bedurft's,
Einem Hauche wich's.“ (Übers. von Fr. Bodenstedt.)

Die erzählende Prosa der 20er und 30er Jahre kann sich mit der Versdichtung nicht messen. Wenn sie von Puschkin und Gogol schnell zu überraschender Höhe gebracht wurde, so war der Weg hinauf viel steiler als der Weg der Versdichtung. Wie einzelne mächtige Bergkegel ragen die Prosadichtungen Puschkins und Gogols – später gesellt sich noch Lermontow zu ihnen – in der Ebene empor, und nur hie und da bemerkt man eine Anhöhe, die nicht ganz neben den Riesen verschwindet. Der Abstand zwischen Puschkins „Hauptmannstochter“ und den geschichtlichen Romanen der 20er und 30er Jahre ist viel größer als der zwischen Puschkins Gedichten und denen Shukowskijs und Batiuschkows.

Drei Richtungen lassen sich in der erzählenden Literatur dieser Zeit leicht unterscheiden: die romantische, die historische und die realistische.

Meister und Vorbild der romantischen Erzähler ist E. T. A. Hoffmann, dessen Einfluß wir ja auch bei Puschkin („Pique Dame“, „Der Sargmacher“) und bei Gogol („Das Bildnis“) feststellen können. Der bedeutendste Vertreter dieser Richtung in Rußland ist der Fürst Wladimir Fedorowitsch Odojewskij (1803–69), einer der wenigen echten Romantiker unter den russischen Dichtern. Er steht ganz im Banne Schellings und Wackenroders, er kennt und liebt auch Jean Paul, Kunst ist ihm Priestertum, Aussprechen oder richtiger Andeuten dessen, was unaussprechlich ist. In seiner Novelle „Das Lächeln des Toten“ sagt der Arzt, ein nüchterner Prosamensch:

„Jede heftige Gemütsbewegung, gleichviel ob sie von Zorn, von Krankheit oder etwa schmerzlichen Erinnerungen herkäme, wirkt unmittelbar auf das Herz; das Herz nun wirkt seinerseits auf die Gehirnnerven, die dann, mit den äußern Sinnesorganen Fühlung nehmend, ihre Harmonie unterbrechen; der Mensch verfällt alsbald in den Zustand des Halbschlafes und sieht sich in eine eigentümliche Welt versetzt, in der die eine Hälfte der Dinge der wirklichen Welt angehört, die andere aber jener Welt, die sich im Innern des Menschen befindet."

Odojewskij bewegt sich gleich Hoffmann mit Vorliebe an der Grenze dieser beiden Welten, er liebt es gleich Hoffmann realistische Gesellschaftsschilderung und Phantastik durcheinanderzumengen, vermeidet aber groteske Wirkungen, wie sie bei Hoffmann so oft zu finden sind. Der Grundton seiner Dichtungen ist ernst und feierlich, seine Ironie ist weder spöttisch noch ingrimmig, sondern melancholisch. Sein Lieblingsthema ist der Kampf gegen die Mechanisierung und Rationalisierung des Lebens, die Verkümmerung des Empfindens, der Seele zugunsten des äußern Behagens, der materielle und technische Fortschritt auf Kosten des geistigen. Er zeigt dabei eine überraschende Erfindungsgabe, wie in der Novelle „Der Improvisator", deren Held, ein junger Dichter, von einem Magier die Gabe erhält, „ohne Anstrengung zu schaffen", zugleich aber auch die Gabe, „alles zu sehen, alles zu wissen und alles zu verstehen". Und diese zweite Gabe richtet ihn zugrunde, denn wenn er auch als Improvisator blendender Gedichte überall Begeisterung weckt und das Geld ihm in Strömen zufließt, so hat er doch keine Freude mehr am Leben, denn jedes Ding, jede Erscheinung, jedes Gefühl zerlegt sich vor seinem alles sehenden Blick in seine Bestandteile, ohne daß diese sich wieder zur Einheit zusammenfügten. In dem Lächeln der Geliebten sieht er nur das Zucken der Nerven und Muskeln; wenn er Geigenklängen lauscht, so taucht vor ihm das Tier auf, dessen Därme zur Herstellung der Saiten verwendet wurden, und der ganze unappetitliche Vorgang der Gewinnung und Verarbeitung der Därme ...

Ganz romantisch ist Odojewskijs Verhältnis zur Musik. Er, der in seiner Jugend philosophische Märchen schrieb, weil es ihm unmöglich schien, von der Schönheit und dem Genius in der Sprache des Alltags zu reden, sie einfach beim Namen zu nennen, sieht in der Musik die reinste Offenbarung der Künstlerseele, die das Göttliche und Ewige unmittelbar auszusprechen vermag, ohne Vermittlung des immer unzulänglichen, immer einschränkenden Wortes. Zwei seiner schönsten Novellen sind den großen Meistern der deutschen Musik gewidmet: „Beethovens letztes Quartett" und „Sebastian Bach". In der ersten Novelle läßt er Beethoven über sein Schaffen sagen:

„Ich verstehe euer kühles Entzücken nicht. Ich verstehe nur jenes Entzücken, wenn die ganze Welt sich mir in Harmonie wandelt, jedes Gefühl, jeder Gedanke in mir klingt, alle Kräfte der Natur meine Werkzeuge werden, das Blut in meinen Adern kocht, mein Leib erbebt und die Haare auf meinem Haupte sich sträuben ... und alles vergeblich! Wozu das alles? Wozu? Man lebt, plagt sich, grübelt – und hat man es niedergeschrieben, so ist alles aus. An das Papier gefesselt sind die süßen Qualen des Schaffens, sie kehren nicht zurück! Erniedrigt, in den Kerker geworfen sind die Gedanken des stolzen schaffenden Geistes ... Und die Menschen? Die Menschen! Sie kommen, hören zu, urteilen – als wären sie die Richter, als schüfe man für sie! Was geht es sie an, daß der Gedanke, der eine ihnen verständliche Form gewonnen hat, nur ein Glied ist in einer unendlichen Kette des Denkens und Leidens; daß der Augenblick, da der Künstler zu den Menschen herabsteigt, nur ein Bruchstück eines langen schmerzvollen Lebens voll unendlichen Empfindens ist; daß jeder Ausdruck, jeder Zug geboren ward aus den bitteren Tränen des Seraphs, der in menschliche Kleidung gezwängt ward und oft die Hälfte seines Lebens hingibt, um nur einen Augenblick die frische Luft der Begeisterung atmen zu können!"

Noch mehr von Hoffmann abhängig als Odojewskij ist Alexej Alexandrowitsch Perowskij (1787–1836), der Oheim und Erzieher des Dichters Alexej Tolstoj, als Schriftsteller unter dem Decknamen Anton Pogorelskij bekannt. Er ist nicht so tief und eigenartig wie Odojewskij; das Phantastische, Unheimliche und Übersinnliche ist bei ihm nicht Symbol, sondern nur Staffage, aber er ist ein gewandter und liebenswürdiger Erzähler. Unter seinen Novellen, die er nach dem Vorbilde der Serapionsbrüder als „Meine Abende in Kleinrußland" zum Zyklus zusammenfaßte, findet sich manches hübsche Stück. Sehr reizvoll ist sein heute noch von der russischen Jugend gern gelesenes Märchen „Das schwarze Huhn". In der großen Erzählung „Das Stiftsfräulein" gibt er sich ganz realistisch; die Erlebnisse eines jungen Mädchens aus dem Landadel, das in dem Petersburger Smolnastift erzogen wird, werden anspruchslos und anschaulich dargestellt.

Gegenüber dem echten Romantiker Odojewskij erscheint Alexander Alexandrowitsch Bestushew (1795–1837), der Freund Rylejews, der glänzende Gardeoffizier und Herzensbrecher, als der Vertreter der falschen Romantik, dessen, was das russische Publikum der 20er und 30er Jahre sich unter Romantik vorstellte. Er ist als Prosadichter das Seitenstück zu dem Versdichter Benediktow. Die Helden seiner Erzählungen sind wandelnde Vulkane von Leidenschaft; sie reden nicht anders als mit rollenden Augen, knirschenden Zähnen und geballten Fäusten. Ihren Damen versprechen sie für jeden Kuß Hunderte von Häuptern der Feinde, die sie in der Schlacht abzumähen gedenken; wenn sie sich nebenbei noch dichterisch betätigen, so geht ihr Ehrgeiz dahin,

„von dem Schicksal seine bisher nicht enträtselten Richtersprüche zu erfragen, über dem Leichnam der Vergangenheit die erloschenen Strahlen des Lebens neu zu entzünden, die Zukunft mit Blitzen zu erhellen und in die Wolken, in den Ozean, auf die Erde aus vollen Händen Saaten von nie erprobten, nie gekannten Tönen, Gedanken, Empfindungen zu streuen, Saaten, die so süß sind wie der Tau des Paradieses, das Lächeln des Himmels!"

Bei alledem ist Bestushew ein sehr gewandter Erzähler, der seine Geschichten glänzend aufzubauen und den Leser in atemloser Spannung zu halten weiß. Das persönliche Schicksal des Dichters war übrigens fast ebenso romantisch wie seine Novellen. In der Dezemberverschwörung hatte er trotz seiner Freundschaft mit Rylejew eine sehr unbedeutende Rolle gespielt, so daß er mit einer verhältnismäßig leichten Strafe davonkam: er wurde nach Sibirien verbannt, kam aber schon 1829 als gemeiner Soldat in den Kaukasus; hier zeichnete er sich durch große Tapferkeit aus, wurde 1835 zum Offizier befördert und fiel 1837 in einem Kampf mit den Tscherkessen. Seine Erzählungen erschienen unter dem Pseudonym Marlinskij.

Für den russischen Geschichtsroman war selbstverständlich Walter Scott das Vorbild. 1829 erschien der Roman „Jurij Miloslawskij oder die Russen im Jahre 1612" von Michael Nikolajewitsch Sagoskin (1789–1852). Der Roman hatte einen ungeheuren Erfolg und wurde in mehrere Sprachen übersetzt. Trotz der dick aufgetragenen patriotischen Gesinnung ist für den Dichter und seine Leser nicht der Freiheitskampf des russischen Volkes gegen die polnische Fremdherrschaft die Hauptsache, sondern die Liebe des Titelhelden zu der schönen Anastasia, deren Gewinnung ihm eben durch die politischen Wirren aufs höchste erschwert wird. Gegenüber Karamsins Bojarentochter Natalia bedeutet Sagoskins Roman selbstverständlich einen großen Fortschritt; vor allem ist die Sprache viel echter und volkstümlicher. Aber von einem wirklichen Wiederbeleben der Vergangenheit, wie in Puschkins

geschichtlichen Erzählungen, kann nicht die Rede sein; das Historische ist nur Theaterdekoration, die Charaktere sind zeitlos, die Handlung ist spannend, aber voller Unwahrscheinlichkeiten, die nur darin ihre Rechtfertigung finden, daß für den naiven Leser in der Vergangenheit alles möglich war. Zwei weitere Romane Sagoskins sind „Roslawlew oder die Russen im Jahre 1812" (erschienen 1831) und „Askolds Grab" (1833), in dessen Mittelpunkt der Großfürst Wladimir der Heilige steht.

Neben Sagoskin erfreute sich Iwan Iwanowitsch Laschetschnikow (1794–1869) jahrzehntelang einer großen Beliebtheit. Sein erster Roman „Der letzte Edelknabe oder die Eroberung Livlands durch Peter den Großen" erschien 1833; zwei Jahre darauf folgte „Das Eishaus", das den Kampf der nationalrussischen Partei gegen die Deutschenherrschaft unter der Zarin Anna (1730–40) zum Thema hat; 1838 erschien Laschetschnikows bester Roman „Der Basurman"[1], dessen Held ein unter Iwan III. zu Tode gemarterter deutscher Arzt ist. Laschetschnikow versteht es weit besser als Sagoskin, eine Intrige geschickt einzufädeln und durchzuführen, so daß man seine Romane auch heute noch mit Spannung lesen kann. Geschichtliche Treue sucht man bei ihm freilich ebenso vergeblich wie psychologische Wahrheit. Als Jugendlektüre waren seine Romane ebenso wie Sagoskins „Jurij Miloslawskij" noch im 20. Jahrhundert sehr beliebt.

Auf die geschichtlichen Romane von Polewoj und Bulgarin wird später noch hinzuweisen sein; die sonstigen Vertreter dieser Gattung (Masalskij, später Sotow, Kukolnik u. a.) sind keiner eingehenden Beurteilung wert.

Als erster Schritt zum realistischen Roman wurde hier schon der „Eugen" von Ismajlow bezeichnet. In die 20er Jahre fallen die Romane des Ukrainers Wasilij Trofimowitsch Nareshnyj (1780–1825), der als unmittelbarer Vorläufer Gogols anzusehen ist. Sein „Russischer Gil Blas oder Abenteuer des Fürsten Gawrila Simonowitsch Tschistiakow" (1814) schildert die Abenteuer eines verarmten russischen Fürsten, der in die verschiedensten Lebenslagen gerät und mit Leuten aller Gesellschaftsklassen in Berührung kommt: Adligen, Kaufleuten, Freimaurern, Literaten usw. In dem Roman steckt sehr viel Lebenskenntnis und Beobachtungsgabe, so viel, daß die Zensur die Veröffentlichung des zweiten Bandes verbot. In den Romanen „Der Bursak" und „Die beiden Iwane" ist der Schauplatz die ukrainische Heimat des Dichters. Der „Bursak" fesselt noch heute durch die glänzende lebensvolle Schilderung der Kijewer Bursa, der geistlichen Akademie des 17. Jahrhunderts mit ihren seltsamen akademischen Gebräuchen, den heimlichen Zechgelagen der Studenten, dem Erziehungssystem, in dem die nicht bloß zur Strafe, sondern auch zur Anfeuerung der Fleißigen angewendete Rute die Hauptrolle spielte. Über diesen köstlichen Genrebildern vergißt man die eigentliche Handlung des Romans mit ihrer äußerst verworrenen Intrige und den unwahrscheinlichen Abenteuern des Helden, der als Pflegesohn eines Dorfküsters aufwächst und sich schließlich als Enkel des Hetmans entpuppt. „Die zwei Iwane" bieten die Geschichte eines Prozesses, der wegen einer Kleinigkeit eingeleitet wird und kein Ende nehmen will; denn je länger er sich hinzieht, desto mehr Leute finden sich, die dabei ihr Schäflein ins trockne zu bringen hoffen. Beide Romane Nareshnyjs haben stark auf Gogol eingewirkt. Auf das Gebiet der politischen Satire begibt sich Nareshnyj in dem erst nach

[1] Volkstümliche verächtliche Bezeichnung für den Ausländer.

seinem Tode erschienenen Roman „Das schwarze Jahr". Der Roman spielt in Georgien, das 1801 dem russischen Reich einverleibt worden war. Nareshnyj war zu Anfang des 19. Jahrhunderts Beamter im Kaukasus gewesen und hatte reichlich Gelegenheit gehabt, zu beobachten, wie die russische Verwaltung in der neugewonnenen Provinz wirtschaftete. Ihr Tun und Treiben schildert er nun in seinem Roman, wobei er die Handlung in die Zeit der Selbständigkeit Georgiens verlegt und die russischen hohen Beamten unter der Maske nationaler Fürsten und Würdenträger auftreten läßt. Alle Anspielungen richtig zu deuten, ist heute kaum noch möglich; doch kommt es auch darauf nicht an, sondern auf die satirische Grundtendenz des Romans.

In demselben Jahre 1829, in dem Nareshnyjs „Schwarzes Jahr" und Sagoskins „Jurij Miloslawskij" erschien, kam noch ein großer Roman auf den Markt, „Iwan Wyshigin" von Faddej Wenediktowitsch Bulgarin (1789–1859), dessen journalistische Tätigkeit uns noch später (S. 181 f.) beschäftigen wird. Seinen Roman widmete er „allen wohlgesinnten Russen" und erklärte im Vorwort:

„Mein Held ist ein von Natur gutes Geschöpf, aber schwach in Augenblicken der Verwirrung, von den Verhältnissen abhängig, kurz ein Mensch, wie wir deren oft und viel auf dieser Welt zu sehen bekommen ... Man vergebe mir die Mängel meines Werkes um des guten Zweckes willen und weil es der erste russische Originalroman dieser Art ist."

Diese Selbstkritik ist wichtig, weil der Verfasser ausdrücklich den Realismus seiner Darstellung hervorhebt. Er will seinen Helden nicht zur Idealgestalt, aber auch nicht zur Karikatur machen; er soll ein Mensch sein, wie sie im Leben überall zu finden sind. Der Forderung des Realismus entspricht am besten der erste Teil, der auf dem Gute eines reichen polnischen Magnaten spielt, wo der Waisenknabe Iwan Wyshigin aufwächst, und der dritte Teil, der eine russische Provinzstadt zum Schauplatz hat und in dem eine ganze Galerie von Beamten- und Gutsbesitzertypen vorgeführt wird; hier ahnt man wirklich schon Gogols „Tote Seelen" voraus. Der zweite Teil des Romans, der die Erlebnisse des Helden in der kirgisischen Steppe schildert, und der vierte, in dem Iwan Wyshigin dem Spielteufel verfällt, bieten nichts als die übliche Aneinanderreihung unwahrscheinlicher Abenteuer.

Als Dichter und kritischer Geist steht Bulgarin tief unter Nareshnyj. Sein Witz ist platt, seine Beobachtungsgabe beschränkt sich auf kleine Lächerlichkeiten des Alltags, wirkliche Charaktere vermag er nicht zu zeichnen, einer scharf zupackenden Kritik der sozialen Verhältnisse geht er aus dem Wege. Dennoch hatte sein Roman einen großen Erfolg. „Gespräche über Iwan Wyshigin bilden die Zukost bei kühlen Visiten, langweiligen Gesellschaften, Besprechungen von Geschäftsleuten und üppigen Diners", sagt ein zeitgenössischer Kritiker (Polewoj) und rühmt dem Dichter dann nach, daß er durch seinen Roman ganz neue Schichten der russischen Gesellschaft für die Literatur gewonnen habe:

„Bei der Eigenart unseres Publikums kann man keinen großen Erfolg haben, wenn man nur auf die Gebildeten wirken will. Man muß die hinteren Reihen der Leser aufzurütteln verstehen, muß die Jagdliebhaber und Whistspieler, die Projektemacher und Rechtsverdreher, die Damen und Gesetzgeberinnen der Bälle und Soireen aus dem geistigen Schlaf rütteln können. Dann wird der Name des Dichters in ganz Rußland erklingen."

Und Bulgarins Ruhm erfüllte wirklich nicht nur ganz Rußland, sondern drang sogar über Rußlands Grenzen hinaus. In Brockhaus' Konversationslexikon aus dem Jahre 1832

findet man im Artikel „Russische Literatur" Alexander Puschkin als „vielversprechenden Dichter" genannt, dann aber wird „Iwan Wyshigin" als das bemerkenswerteste Buch und sein Verfasser als der hervorragendste Dichter des gegenwärtigen Rußland gepriesen.

Die 20er und 30er Jahre sind endlich auch die erste Blütezeit der russischen Journalistik, eine Blüte, deren volle Entfaltung die Zensur freilich aufs eifrigste zu verhindern bemüht war. Die Hochflut der Musenalmanache wurde schon erwähnt. Ebenso zahlreich waren die Zeitschriften. Noch bestand der von Karamsin gegründete „Westnik Jewropy", der unter der Leitung des Moskauer Professors Katschenowskij freilich nur ein recht klägliches Dasein fristete; 1812 begann der „Syn Otetschestwa" („Sohn des Vaterlandes") von Gretsch zu erscheinen, der 1825 in der „Sewernaja Ptschela" („Nordische Biene") Bulgarins aufging. Das Jahr 1825 brachte den „Moskauer Telegraph" von Polewoj, der 1834 wegen einer absprechenden Kritik der Tragödie „Des Höchsten Hand rettete das Vaterland" von Kukolnik verboten wurde; 1827 begann der „Moskowskij Westnik" („Moskauer Bote") von Pogodin und Schewyriow zu erscheinen; 1829 wurde in Petersburg die „Literaturnaja Gaseta" („Literaturzeitung") gegründet, der Shukowskij, Wiasemskij, Puschkin und Delwig nahestanden und die noch vor Abschluß des ersten Jahrgangs verboten wurde, weil sie vier Zeilen aus einem Gedicht von Delavigne auf das in Paris geplante Denkmal für die Opfer der Julirevolution angeführt hatte. 1830 ging der „Moskauer Bote" ein, und an seine Stelle trat das von Nadeshdin geleitete „Teleskop". 1832 erschien in Moskau die erste Nummer der Zeitschrift „Jewropejetz" („Der Europäer"), herausgegeben von dem späteren Slawophilen Iwan Kirejewskij. In dem Leitartikel des Herausgebers erkannte der Moskauer Zensor, der Kultusminister Fürst Lieven, eine „Betrachtung über die höhere Politik, obgleich der Verfasser im Anfang behauptete, er rede nicht über Politik, sondern über Literatur". Er sage „Aufklärung" und meine „Freiheit", „Vernunft" und meine „Revolution". Und so mußte die Zeitschrift ihr Erscheinen einstellen. Als Shukowskij vor dem Zaren für Kirejewskij eintrat und erklärte, er bürge für den Mann, sagte Nikolaus zu dem Erzieher seines Thronerben: „Und wer bürgt mir für dich?"

1833 übernahm der Schildknappe Bulgarins, Senkowskij, die Leitung der neugegründeten „Biblioteka dlia tschenija" („Lesebibliothek"); 1836 erschien die erste Nummer von Puschkins „Sowremennik" („Zeitgenosse"); in demselben Jahre wurde Nadeshdins „Teleskop" verboten.

In allen diesen Blättern spielte die literarische Kritik eine sehr große Rolle. Noch war die Zeit nicht gekommen, wo unter ihrem Deckmantel politische und soziale Ideen gepredigt wurden — die Verdächtigung Kirejewskijs durch den Minister Lieven war völlig unbegründet —, aber sie kündigte sich doch schon leise an. Schon das Aufkommen der neuen Richtung brachte es mit sich, daß die Kritik sich nicht mehr, wie in der Zeit Lomonosows und Sumarokows, auf das rein Formale, ja Handwerksmäßige beschränken konnte; man stritt jetzt um Ideen. Auch in dem Streit zwischen Karamsin und Schischkow ging es ja nicht bloß um Stil und Sprache; die Gegner Karamsins versuchten die Ablehnung des Kirchenslawischen als unpatriotisch und irreligiös zu bezeichnen. Als nun durch die neue Richtung der Glaube an die alleinseligmachenden Dogmen der französischen Klassik erschüttert war, konnten Auseinandersetzungen über die Berechtigung der neuen Kunst und ihre theoretischen Grundlagen

nicht ausbleiben. Es berührt den deutschen Erforscher der russischen Literatur eigentümlich, wenn er sieht, wie noch in den 20er Jahren der Professor an der Moskauer Universität Mersliakow (1778–1830) seinen Vorlesungen über Ästhetik Eschenburg zugrunde legt und an Puschkins Verserzählungen strenge Kritik übt, weil sie nicht den einzig wahren „Regeln" der Kunst entsprechen. Dabei war Mersliakow keineswegs ein trockener Pedant, sondern ein Mann, der wirklich künstlerisches Empfinden besaß; er ließ die große Begabung Puschkins und seiner Genossen gelten, bedauerte aber, sie auf Abwegen zu sehen. Anderseits übte er auch scharfe Kritik an den Größen der Vergangenheit, Cheraskow und Sumarokow.

Gegen Mersliakow – der im Herausgeber des „Westnik Jewropy" Katschenowskij einen wenig geschickten Sekundanten hatte – und seine Anhänger kämpfte nun die neue „romantische" Schule. Was unter Romantik zu verstehen sei, war allerdings den hitzigsten Kämpen oft nicht klar. Meist verstand man unter Romantik alles, was nicht unter die französisch-klassische Schablone paßte; der Lieblingsdichter des Romantikers Shukowskij war ja Schiller. Echte Romantiker waren die Schellingianer der Odojewskijschen „Mnemosyne", die sehr scharf betonten, daß die Romantik Shukowskijs mit ihrer Mondscheinwehmut, ihren dunkeln Wäldern und schroffen Felsen, „wie man sie in der Welt noch nie gesehen habe", mit ihren Gespenstern und grauen Nebeln nur eine neue Konvention an Stelle der abgetanen klassischen setze, daß jede echte Kunst national sein müsse, und als Apostel einer nationalen Romantik trat in den 20er Jahren Nikolaj Polewoj (1796–1846) auf den Plan, einer der vielseitigsten russischen Schriftsteller. Sohn eines sibirischen Kaufmanns, in Irkutsk geboren, hatte er keine regelrechte Schulbildung erhalten, sondern sich sein Wissen durch unermüdliches Selbststudium angeeignet. Wenn er hinter dem Ladentisch stand, hatte er immer ein Buch in der Tasche, das er in jedem freien Augenblick herauszog. Der Tod des Vaters gab ihm die Möglichkeit zur Übersiedelung nach Moskau, wo er weiter an sich arbeitete, bald auch mit schriftstellerischen Versuchen hervortrat und endlich 1825 die Zeitschrift „Moskowskij Telegraph" gründete. Polewojs Absicht war, dem russischen Leser die wirklich moderne europäische Literatur nahezubringen; seine Zeitschrift enthielt daher zahlreiche Übersetzungen aus Byron, V. Hugo, E. T. A. Hoffmann, Walter Scott, vor allem aber kritische Aufsätze, in denen der Herausgeber nicht nur mit den Lomonosow, Sumarokow usw. sehr streng ins Gericht ging, sondern auch Karamsin und Shukowskij anzugreifen wagte. Treffend wies er die Abhängigkeit Karamsins von den französischen sentimentalen Schriftstellern wie Marmontel und Madame de Genlis nach, deckte er den Mangel an wirklich nationalen Zügen in der Poesie Shukowskijs auf; als er dann aber auch gegen Karamsins Geschichtswerk Sturm zu laufen wagte, verdarb er es fast mit allen. Und doch hatte er den Grundmangel Karamsins richtig erkannt; sein hier schon erwähnter Versuch, der Geschichte des russischen Staates eine Geschichte des russischen Volkes gegenüberzustellen, mußte aber scheitern, weil er wissenschaftlich nicht stark genug gerüstet war. So hatten die Verehrer Karamsins leichtes Spiel, und doch hatte Polewoj recht gehabt.

Romantiker durch und durch, hatte Polewoj für den poetischen Realismus Puschkins kein Verständnis; er sah im „Eugen Onegin" und der „Hauptmannstochter" nur matte Kopien Byrons und Walter Scotts, verkannte also das Wesentlichste an diesen Dichtungen. Noch weniger vermochte er Gogol zu würdigen; der „Revisor" war ihm nur eine Posse, die „Toten Seelen" ein Monstrositätenkabinett, das mit Kunst nichts zu tun habe. Der

Kritiker machte sich also Feinde in allen Lagern; sein politischer Liberalismus war auch den Behörden verdächtig[1]. So kam es 1834 zum Verbot des „Telegraphen", weil Polewoj sich ablehnend über ein Theaterstück geäußert hatte, dessen patriotische Tendenz das Wohlgefallen der Allerhöchsten Herrschaften erregt hatte.

Polewojs weiteres Schicksal gestaltete sich sehr traurig. Der Kritiker wird zum Dichter, der mit seinen Schreibereien vor allem Geld verdienen muß und daher Werke in die Welt setzt, die der strenge Herausgeber des „Telegraph" sicher schroff verurteilt hätte. Schon in den 20er und 30er Jahren hatte er sich auf dem Gebiet der geschichtlichen Erzählung versucht. Der Roman aus dem 15. Jahrhundert „Der Schwur am Grabe des Herrn" (1832) hält den Vergleich mit den Romanen Sagoskins und Laschetschnikows sehr wohl aus, übertrifft sie sogar durch den Reichtum an Gestalten und bewegten Szenen. 1840 erschien sein Roman „Abbadona", dessen Held ein deutscher Dichter namens Reichenbach ist. Daneben entstanden unzählige Dramen, meist patriotischen Inhalts („Der Großvater der russischen Flotte", eine Episode aus der Jugend Peters des Großen, „Parascha aus Sibirien", eine Dramatisierung der bekannten Novelle von Xavier de Maistre, usw.), Machwerke, keine Dichtungen, aber sehr geschickt verfertigt, den Schauspielern auf den Leib geschrieben. Von Polewoj stammt auch die erste, sich eng ans Original anschließende russische Bühnenbearbeitung von Shakespeares „Hamlet", die dem genialen Moskauer Schauspieler Motschalow zu einem seiner größten Erfolge verhalf und die erst um die Wende des 20. Jahrhunderts durch neuere Übersetzungen von der Bühne verdrängt wurde.

Nicht minder angefochten als Polewoj war Nikolaj Iwanowitsch Nadeshdin (1804 bis 1856), der Herausgeber des „Teleskop", Professor an der Moskauer Universität. Als Jünger Schellings sieht er Klassik und Romantik als zwei Stufen in der Entwicklung des Menschengeistes an; unter Klassik versteht er aber nur die Antike, unter Romantik die Dichtung des Mittelalters, als deren letzter Vertreter Shakespeare erscheint. Darum lehnt er sowohl die Klassik wie die Romantik seiner Zeitgenossen ab und stellt als Ideal der Poesie eine Synthese der echten Klassik mit der echten Romantik auf. Bei den Zeitgenossen fand Nadeshdin ebensowenig Verständnis wie Odojewskij; man war zu träge und zu ungebildet, seinen theoretischen Erörterungen zu folgen, und stieß sich an seinen schroffen Urteilen über die Lieblinge des Publikums.

Die richtigen Journalisten für die große Menge waren die drei Gesinnungsgenossen Bulgarin, Gretsch und Senkowskij. Den ersten kennen wir schon als Verfasser des „Iwan Wyshigin". Ein geborener Pole, hatte er erst in russischen Diensten gestanden, war dann in seine Heimat zurückgekehrt, kämpfte unter Napoleon in der polnischen Legion gegen Rußland, ließ sich später wieder in Petersburg nieder, spielte bis zum Dezemberaufstand den Liberalen, um mit dem Regierungsantritt Nikolaus I. alsbald ins reaktionäre Lager hinüberzuschwenken. 1825 gründete er seine Zeitschrift „Die nordische Biene", die bald alle andern russischen Blätter an Erfolg übertraf, weil sie sich ganz und gar dem Geschmack des gebildeten Pöbels anzupassen wußte. Er konnte in einem und demselben Aufsatz die köstlichen Pfannkuchen preisen, die man in irgendeinem Petersburger Gasthof serviert bekam, und sich dann mit der neuesten Dichtung Puschkins auseinandersetzen. Er genießt ferner den traurigen

[1] „Und wenn Polewoj auch das Vaterunser verfassen könnte, bei ihm würde es aufrührerisch wirken", bemerkte der Unterrichtsminister Uwarow.

Ruhm, der erste käufliche Journalist Rußlands gewesen zu sein. In seiner Polemik setzte er sich über jede Forderung des Anstands hinweg; unsagbar widerwärtig sind seine Angriffe auf Polewojs „Telegraph“, dessen Wettbewerb ihm gefährlich zu werden drohte. Als sich Männer wie Puschkin und Shukowskij von ihm zurückzogen, rächte er sich, indem er ihre Dichtungen herunterriß. Nach dem Erscheinen des 7. Kapitels des „Eugen Onegin“ stellte er den „völligen Niedergang von Puschkins Talent“ fest. Gogol war ihm „der russische Paul de Kock“, der „Revisor“ eine „Verleumdung Rußlands“ voll „schmutziger Zweideutigkeiten“.

Harmloser war Nikolaj Iwanowitsch Gretsch (1787–1867), der Herausgeber des 1812 auf Anregung des Freiherrn vom Stein als politisches Propagandablatt gegründeten „Syn Otetschestwa“. Nach dem Kriege gab Gretsch, der viel gebildeter war als Bulgarin, der Zeitschrift ein mehr literarisches Gepräge, 1825 ließ er sie eingehen und gab mit Bulgarin gemeinschaftlich „Die nordische Biene“ heraus. Später entzweiten sie sich, und Gretsch hat in seinen Erinnerungen ein höchst abstoßendes Bild von Bulgarin gezeichnet. Neben seiner journalistischen Tätigkeit war Gretsch auch als Sprachforscher und pädagogischer Schriftsteller tätig. Er schrieb unter anderm eine russische Grammatik und einen „Versuch einer kurzen Geschichte der russischen Literatur“, der als erster seiner Art Beachtung verdient.

Als die „dreiköpfige Hydra“ bezeichneten die Freunde Puschkins Bulgarin, Gretsch und O. J. Senkowskij (1800–58; Deckname Baron Brambäus), der 1833 die Leitung der „Biblioteka dlia tschenija“ übernahm. Er war Pole wie Bulgarin, Professor der orientalischen Sprachen an der Petersburger Universität und ein Schriftsteller von fabelhafter Fruchtbarkeit. Für seine Zeitschrift hatte er anfangs alle Größen der Zeit gewonnen: Shukowskij, Puschkin, Odojewskij usw., aber alle fielen wieder ab, weil der Herausgeber ihre Beiträge nach Belieben „bearbeiten“ zu dürfen glaubte. Sein Grundsatz aber, den er in seinen unzähligen Novellen, Skizzen und Plaudereien vertrat, lautete: „Schreibt lustiger!“ Neben dem hinterlistig-gemeinen Bulgarin, dem bornierten Gretsch erscheint Senkowskij als der Vertreter des flachen Feuilletonismus, der jeden, dem das Leben kein bloßer Zeitvertreib ist, für einen Narren oder Heuchler hält.

Die „Hydra“ konnte eine so ungeheure Macht ausüben, weil das große Publikum weder für die Kunst Gogols und Puschkins noch für die wissenschaftliche Kritik Nadeshdins und Odojewskijs reif war. Die Macht der „Hydra“ wurde gebrochen, als Belinskij auf den Plan trat und eine Kritik schuf, die nicht nur von einem sehr feinen ästhetischen Gefühl geleitet wurde, sondern auch darauf gerichtet war, den Zusammenhang zwischen Dichtung und Leben aufzudecken. Daß auch sie später unter dem Druck der eigentümlichen russischen Verhältnisse auf Abwege geraten mußte, ist ein Kapitel für sich.

5. Lermontow.

Bald nach dem Tode Puschkins begann in der Petersburger Gesellschaft ein Gedicht voll leidenschaftlicher Anklagen gegen ebendiese vornehme Gesellschaft umzulaufen, die den Dichter in den Tod gehetzt hatte, und gegen ihre Kreatur, den hergelaufenen ausländischen Abenteurer. Das Gedicht schloß mit einem leidenschaftlichen Anruf des ewigen Richters, der einst sein Urteil sprechen werde über die „Henker der Freiheit, des Genius und des Ruhmes“:

„Vergebens schmäht ihr dann mit frechem Übermute,
Dann hilft kein schnödes Lügenwort,
Und nimmer waschet ihr mit eurem schwarzen Blute
Das heil'ge Blut des Dichters fort!"

Der Verfasser des Gedichts war, wie man bald erfuhr, ein noch nicht 23jähriger Gardeoffizier, der Kornett Michael Jurjewitsch Lermontow (Abb. 42), der sich schon längst durch seine scharfe Zunge in der Gesellschaft höchst unbeliebt gemacht hatte. Dieses Gedicht aber übertraf alle seine frühern Dreistigkeiten und durfte nicht ungestraft bleiben. Man setzte es durch, daß der Dichter vor das Militärgericht geladen wurde, und nur den Bemühungen seiner einflußreichen Verwandten war es zu verdanken, daß die Maßregelung noch ziemlich glimpflich ausfiel: auf Allerhöchsten Befehl vom 25. Februar 1837 wurde der Kornett Lermontow ohne Degradation in ein Dragonerregiment nach dem Kaukasus versetzt.

Daß dieser junge Offizier der dritte große Dichter Rußlands, neben Puschkin und Gogol, war, ahnte damals kaum jemand, wenn auch einige Leute behaupteten, sehr schöne Gedichte von ihm gelesen zu haben. Gedruckt war von ihm bisher freilich nur eine kleine epische Dichtung „Hadschi-Abrek", die ganz unbeachtet geblieben war; dafür liefen unter den jungen Offizieren und Kavalieren ein halbes Dutzend Epen und Oden um, die der Fähnrich Lermontow als Zögling der Kavallerieschule verfaßt hatte und die beinahe ein Unikum in der Weltliteratur bilden: denn außer Pietro Aretino hat kaum noch ein Dichter so gemeine Zoten in so schöne Verse gekleidet.

Lermontow war das, wofür Puschkin so oft gehalten wurde: der russische Byron. Für ihn wurde der englische Dichter zum entscheidenden Erlebnis. Nach der Lektüre von Moores Byron-Biographie schrieb der Sechzehnjährige:

„Jung bin ich, doch es kocht im tiefen Herzen,
Nach Byrons Lorbeer schweift der kühne Blick,
Mein ist sein Geist, mein seine dunkeln Schmerzen,
O wäre mein sein herrliches Geschick!"
(Übers. von H. Gerschmann.)

Ein Jahr später bekennt er jedoch schon:

„Ich bin nicht Byron, bin ein andrer
Berufner göttlicher Befehle,
Wie er, ein weltverfolgter Wandrer,
Jedoch mit einer russischen Seele." (Übers. von W. E. Groeger.)

Er war eben kein Byron-Nachahmer wie die meisten seiner Altersgenossen, sondern dem Dichter des Childe Harold wesensverwandt, gleich ihm ein Zerrissener, ein ewig Suchender, in dessen Brust Himmel und Hölle sich befehdeten in nie entschiedenem Kampf. In einem seiner schönsten Gedichte erzählt er von einer jungen Seele, die ein Engel zur Erde hinabgetragen hat und die das Lied des Engels nie wieder vergessen kann. Es blieb als unbestimmter Klang in ihr lebendig und

„Sie duldete lange in irdischer Nacht,
Von traumhafter Sehnsucht umwacht.
Ihr konnte kein Lied, das auf Erden erklang
Ersetzen des Himmels Gesang."
(Übers. von W. E. Groeger.)

Aber diese Sehnsucht ist unklar und ziellos, darum quält sie den Dichter nur. Er sucht sie gewaltsam zu unterdrücken, er stürzt sich ins Rauschen der Zeit, ins Rollen der Begebenheit, er taumelt von Begierde zu Genuß und verschmachtet im Genuß nach Begierde.

Lermontows Leben erklärt sein Schaffen. Er wurde am 2. Oktober 1814 in Moskau geboren, als Nachkomme des schottischen Edelmanns George Learmont, der 1613 in russische Dienste trat und dessen Ahnen im 11. Jahrhundert gegen den Thronräuber Macbeth gekämpft hatten. Aber im 18. Jahrhundert war es mit den Lermontows langsam abwärts gegangen; der Vater des Dichters, Jurij Lermontow, war nur ein gewöhnlicher Armeeoffizier, der in sehr bescheidenen Vermögensverhältnissen lebte. 1813 vermählte er sich mit Maria Arsenjewa. Die Mutter der jungen Frau, Jelisaweta Alexejewna Arsenjewa, hatte nur nach langem Widerstreben ihre Einwilligung zu dieser Ehe gegeben, die schon 1817 durch den Tod Marias gelöst wurde. Den dreijährigen Michael nahm die Großmutter zu sich auf ihr Gut Tarchany im Gouvernement Pensa, um ihn dem Einfluß des Vaters, der im Grunde ein sehr gutmütiger, nur leichtsinniger und jähzorniger Mensch war, völlig zu entziehen. Der Vater mußte sich fügen, weil er bei seinen geringen Mitteln dem Sohn gar nicht das zu bieten vermochte, was er bei der Großmutter fand. Diese hing mit grenzenloser Liebe an dem Kinde und verwöhnte es maßlos. Der Knabe wurde in der Vorstellung großgezogen, daß er ein Ausnahmemensch sei, besser als alle, die ihn umgaben. So wurde er eigensinnig, rechthaberisch und grausam. Seine Kränklichkeit hatte zur Folge, daß er sehr viel allein war, und die Einsamkeit machte ihn still und in sich gekehrt — und frühreif. Schon dem Knaben wurde es zur Gewohnheit, alles, was seine Seele bewegte und was er den Menschen nicht sagen durfte, in Versen auszusprechen. In der Zeit von 1828 bis 1832, also von seinem vierzehnten bis zu seinem achtzehnten Lebensjahr, hat er über 300 lyrische Gedichte, 15 epische Dichtungen, drei Dramen und eine Novelle in Prosa geschrieben. Fast alle diese Jugenddichtungen sind von einer düstern Stimmung erfüllt, zeugen von einer schmerzvoll ringenden Seele. Und das ist nicht Pose, das sind keine Lesefrüchte, so leicht sich auch der Einfluß Byrons, Puschkins, Schillers, Shakespeares nachweisen läßt; Stimmung und Empfindung sind echt.



Abb. 42. M. J. Lermontow.
Nach einem Ölgemälde von K. A. Gorbunow aus dem Jahre 1841.

Zu dieser trüben Stimmung trug zum großen Teil auch das merkwürdige Verhältnis bei, in dem Lermontow zu seinem Vater einerseits und zu seiner Großmutter anderseits stand.

Die alte Arsenjewa haßte ihren Schwiegersohn, sie wollte den Enkel dem Einfluß des Vaters ganz entziehen, und so mußte der Knabe, der den Vater auf seine Weise liebte, seine Empfindungen verbergen, wenn er von der Großmutter nicht mit Klagen und Vorwürfen überschüttet werden wollte, und wurde verschlossen und unaufrichtig. In einem Drama, das er mit 16 Jahren schrieb und das seltsamerweise den deutschen Titel „Menschen und Leidenschaften“ trägt, behandelt er den Kampf zwischen Großmutter und Vater und zeichnet sich selbst in der Gestalt des Helden Jurij. Die Großmutter wird als kleinliche Egoistin, Heuchlerin und Despotin geschildert; Jurij erklärt: „Lieber will ich mit Leuten, die meinem Herzen teuer sind, trockenes Brot essen, als hier unter Schlangen fröhlich sein und am reichbesetzten Tisch von Gedanken gepeinigt werden, daß jede köstliche Schüssel mit den blutigen Tränen meines Vaters erkauft ist.“

Das Stück schließt mit dem Selbstmorde des Helden. In Wirklichkeit wurde der Konflikt durch den Tod von Jurij Lermontow (1831) gelöst. Der Dichter lebte damals mit der Großmutter in Moskau, wo er seit 1830 die Universität besuchte. An dem regen geistigen Leben, das damals unter den Studenten herrschte, nahm er nicht den geringsten Anteil. Zu seinen Kommilitonen gehörten Belinskij, Herzen, Stankewitsch, die Brüder Aksakow — kurz, die ganze Generation der „Idealisten der 30er Jahre“. Zu keinem von ihnen trat Lermontow in ein näheres Verhältnis. Stumm und gleichgültig ging er an ihnen vorüber. Alle Annäherungsversuche wurden mit der nämlichen eisigen Kälte zurückgewiesen.

Im Juni 1832 verließ Lermontow die Moskauer Universität, anscheinend nicht ganz freiwillig. Er wollte seine Studien in Petersburg fortsetzen, aber da man sich hier weigerte, ihm die vier Moskauer Semester anzurechnen, faßte er einen plötzlichen Entschluß, der alle seine Verwandten in Staunen setzte: er verzichtete auf das Universitätsstudium und trat in die Petersburger Kavallerieschule ein. Dieser Entschluß entsprang einzig dem sehnlichen Wunsche, möglichst bald selbständig zu werden. Daneben spielte auch die Eitelkeit mit: er wollte in der Welt, der er sich so überlegen fühlte, eine Rolle spielen, wollte, wenn nicht durch seine Persönlichkeit, durch seine Uniform Respekt einflößen.

Er hatte sich gründlich verrechnet. In der Kriegsschule und später im Regiment befand er sich unter Leuten, die geistig tief unter ihm standen. Bald ließ er sie das merken und verfolgte sie mit schonungslosem Spott, wodurch er sich nur erbitterte Feinde gewann, bald schwamm er mit dem Strome und mißbrauchte sein Talent zu schlüpfrigen Poemen, die von den Kameraden mit lautem Gewieher aufgenommen wurden. Und doch war alles nichts weiter als ein verzweifeltes Ringen und Mühen, die innere Unrast zu betäuben. Davon zeugen die Gedichte aus dieser Zeit, die er den Freunden nicht zeigte. Eine Reihe kleinerer epischer Dichtungen ist immer noch stark von Byron beeinflußt („Der Bojar Orscha“, „Hadschi-Abrek“ und die stark selbstbiographische, unvollendet gebliebene satirische Verserzählung „Saschka“). Das kleine humoristische Provinzstadtepos „Die Rentmeisterin“ ist nicht nur im Versmaß von Puschkins „Onegin“ geschrieben, sondern auch durch Puschkins scherzhafte Dichtung „Graf Nulin“ beeinflußt. Ein Gesellschaftsbild großen Stils versucht das Versdrama „Der Maskenball“ zu entwerfen; die Fabel erinnert an Shakespeares „Othello“, Sprache und Stil an Gribojedows „Verstand schafft Leiden“, der dämonisch weltschmerzlich-zerrissene Held an die Gestalten Byrons, der gallige Spott, mit dem die vornehmen Kreise geschildert werden, ist echtester Lermontow. Auf die Bühne ist das Drama erst lange nach dem Tode des Dichters

gekommen, ohne dort jemals richtig Wurzel fassen zu können. Endlich beginnt Lermontow in diesen Jahren auch einen großen Roman „Die Fürstin Ligowskaja“, dessen Helden Petschorin wir später als „Held unserer Zeit“ in des Dichters größter Prosadichtung wiederfinden.

Einen Wendepunkt in Lermontows Leben bedeutet das Jahr 1837. Der Tod Puschkins und das Verhalten der Gesellschaft zu diesem tragischen Ereignisse zeigten ihm, wie hoch das dichterische Genie in Rußland geschätzt wurde. Eine dunkle Ahnung sagte ihm, daß auch sein eigenes Schicksal ein ähnliches sein könnte. Seinen ganzen Schmerz, seine ganze Empörung goß er in dem Gedicht auf Puschkins Tod aus. Die Folge war die Verbannung in den Kaukasus. Sie dauerte nicht lange – im Frühling 1838 war er wieder in Petersburg –, aber sie gereichte ihm zum Heil. Schon als Knabe hatte er mit der Großmutter mehrmals die kaukasischen Bäder besucht und die gewaltige Natur hatte schon damals einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn gemacht. Jetzt erfüllte sie ihn erst recht mit Entzücken; er fühlte sich diesen Bergen, diesen wilden Strömen verwandt. Ferner kam er hier in ganz anderer Weise mit dem Volk in Berührung als das in Petersburg der Fall gewesen war. Der gemeine Soldat im Kaukasus war ein anderer Menschenschlag als die Petersburger Gardehusaren: schlichte, offene Leute, in Gefahren ergraut. Lermontow muß viel mit ihnen verkehrt haben, denn nur so läßt sich die nun eintretende Wendung zum objektiven Realismus in seinem Schaffen erklären. Er versucht jetzt Gestalten zu schaffen, die nicht nur Abbilder seines Ich, seiner Wünsche und Schmerzen sind, sondern ihr eigenes Leben leben. Im Kaukasus wurde eine der schönsten Dichtungen Lermontows vollendet: „Das Lied vom Zaren Iwan Wasiljewitsch, seinem jungen Leibwächter und dem kühnen Kaufmann Kalaschnikow.“ Es ist die erste gelungene Wiederbelebung der Bylinenpoesie. Lermontow muß die Ausgabe der Bylinen von Kalajdowitsch (1818) sehr eifrig und mit großer Begeisterung studiert haben. Es ist erstaunlich, wie er sich in den Stil, die Denk-, Empfindungs- und Darstellungsweise der alten Lieder hineinzuversetzen gewußt hat. Es ist kaum ein Bild, eine Situation, eine Redewendung in seiner Dichtung, zu denen sich nicht Parallelen aus den Volksliedern anführen ließen. Nur daß alles bei ihm in zusammengedrängter Form erscheint, ohne die Weitschweifigkeiten und Wiederholungen des Volksliedes, in prachtvoller, straffer, geradezu dramatischer Gliederung. Das Lied ist fahrenden Sängern in den Mund gelegt, die durch ihre Kunst das Fest eines reichen Bojaren verschönen. „Sie bewirteten uns drei Tage, drei Nächte lang“, heißt es im Anfang, und dementsprechend gliedert sich das Lied in drei Abschnitte, die sich in wirkungsvoller Steigerung wie die drei Akte eines Dramas aufbauen und deren jeder mit einem Lob der „milden“ Wirte schließt.

Then burst her heart in one long shriek
And to the earth she fell like stone
As statue from its base o'erthrown.
Byron.

Abb. 43. Handschrift Lermontows.

Drei Zeilen aus Byrons „Parisina“:

Ausbrach ein einz'ger langer Schrei,
Und nieder stürzte sie im Saal,
Wie Statue vom Piedestal.

Die Dichtung beginnt, wie eine richtige Byline, mit der Schilderung eines Gastmahls. Zar Iwan der Schreckliche „schmaust zu Gottes Ehr'“ mit seinen Leibwächtern. Alle sind fröhlich, nur der junge Kiribejewitsch blickt finster drein. Das ärgert den Zaren, er furcht die Stirn und

„Traf ihn mit dem Blick scharf wie Pfeilesspitz'.
Also schaut der Habicht spähend vom Himmel herab
Auf die junge Taube, schillernd bläulichgrau, –
Doch die Augen hob der Jüngling nicht.
Auf den Boden stieß seinen Stab der Zar,
Daß die eichnen Bretter eine Spanne tief
Er durchbohrte mit des Stabes Eisenspitz' –
Aber immer noch nicht schrak der Jüngling auf.
Da erhob der Zar die Stimme zorngemut,
Und es fuhr der Jüngling auf aus tiefem Traum[1]."

Nun erfährt der Zar, daß der junge Leibwächter von Liebeskummer gequält wird; aber die Schöne, eine Kaufmannstochter namens Aliona Dmitrewna, will nichts von ihm wissen. Der Zar erklärt sich bereit, den Freiwerber zu machen, denn er weiß nicht, daß die schöne Aliona schon längst mit dem Kaufmann Stepan Paramonowitsch Kalaschnikow vermählt ist.

Im Hause dieses Kaufmanns spielt der zweite Abschnitt des Liedes. Kalaschnikow kommt von der Arbeit nach Hause und ist erstaunt, seine Frau nicht vorzufinden. Der Vespergottesdienst, zu dem sie gegangen war, ist doch längst zu Ende. Endlich erscheint sie, verstört, totenblaß: auf der Straße ist ihr Kiribejewitsch begegnet, hat sie angehalten, ihr seine Liebe gestanden und Ungebührliches getan. Nun soll der Gatte ihre Schmach rächen. Kalaschnikow ruft seine beiden jüngern Brüder, erzählt ihnen, was vorgefallen ist, und erklärt, er werde morgen bei den öffentlichen Faustkämpfen auf dem Eise der Moskwa den Kiribejewitsch herausfordern und Rache an ihm nehmen. Sollte er in diesem Kampfe fallen, so sei es Pflicht der Brüder, für das heilige Recht weiter zu kämpfen. Ganz im Ton und Geist der alten Volksdichtung ist die Antwort der Brüder:

„Wo der Wind hinweht, ziehn die Wolken hin,
Seinem Wink gehorsam unterm Himmelszelt.
Wenn des Adlers Schrei durch die Luft ertönt,
Der die junge Brut auf die Walstatt ruft
Zu dem leckern Mahl, dem blut'gen Leichenschmaus –
Eilen flugs die Jungen all herbei.
Unser zweiter Vater bist als Ältster du,
Handle immer, wie es gut dir dünkt,
Aber nimmer werden wir verlassen dich."

Im dritten Abschnitt wird der Kampf geschildert. Kiribejewitsch tritt als erster auf den Plan und fordert die Mutigen zum Kampf heraus. Kalaschnikow meldet sich. Auf die spöttische Frage des Leibwächters, wie er heiße – denn man müsse doch wissen, wem später das Totenamt zu singen sei – antwortet er:

„Mit Namen heiß' ich Stepan Kalaschnikow,
Bin von ehrlichen Eltern erzeugt,
Lebte bis zur Stund' nach des Herrn Gebot:
Nicht beschimpft' ich meines Nächsten Weib,
Ging auf Raub nicht aus im Schutz der Nacht,
Noch verbarg ich mich vor dem Tageslicht.
Und es sprach dein Mund ein wahres Wort:

[1] Alle Zitate aus dem „Lied" nach der Übersetzung von A. Ascharin.

Einem von uns singt man bald das Totenamt,
Später nicht als morgen um die Mittagsstund';
Einer wird sich rühmen in der Freunde Kreis,
Wenn der Becher fröhlich geht von Mund zu Mund.
Nicht um Scherz zu treiben, nicht zu Schimpf und Spiel,
Tret' ich dir entgegen, frecher Heidensohn,
Nein, ich kam zu furchtbarem Kampf, zum letzten Kampf!"

Der Kampf endet, wie er enden muß. Der Zar, empört über den Tod seines Leibwächters, läßt Kalaschnikow festnehmen und fragt ihn, ob er den Kiribejewitsch mit Vorbedacht oder versehentlich getötet habe; der Kaufmann gesteht offen, daß er es mit Absicht getan: „Doch wofür, weshalb, verrat' ich nicht; das sage ich nur Gott dem Herrn allein." Er will die Schmach seines Weibes nicht verraten. Darauf läßt der Zar ihn enthaupten; weil ihm aber die freimütige Rede des Kaufmanns gefallen hat, verspricht er, sich seiner Hinterbliebenen anzunehmen, und schließt mit der für den geschichtlichen Iwan so bezeichnenden beißenden Ironie:

„Schleifen lass' ich haarscharf das Beil,
Den Henker anlegen sein bestes Gewand,
Die große Glocke heiß' ich läuten hell,
Daß sie alle wissen in Moskau der Stadt,
Daß auch du meiner Gnade teilhaftig bist."

Friedrich Bodenstedt, dem wir die erste deutsche Übertragung der Lermontowschen Dichtung verdanken, rühmte ihr „wahrhaft homerische Treue, Erhabenheit und Einfachheit" nach. Belinskij fand in ihr „kein Wort, keinen Zug, keinen Vers, kein Bild zu viel oder zu wenig, keine schwache Stelle"; alles sei „notwendig, vollkommen und stark" in diesem „männlichen, reifen und ebenso künstlerisch vollendeten wie echt volkstümlichen" Werke.

Nach Petersburg zurückgekehrt, nahm Lermontow sein früheres Salonleben wieder auf, aber es befriedigte ihn weniger denn je. Wie er über seine Umgebung dachte, zeigt eine ganze Reihe von Gedichten aus den Jahren 1838—40, in denen er mit dieser Umgebung Abrechnung hält. Er fühlt sich als die starke, eigenmächtige Persönlichkeit inmitten eines Geschlechts von Schwächlingen. An der Spitze dieser Gedichte steht die „Betrachtung". „Von Kenntnissen zerdrückt, des Zweifels Beute", keiner starken Empfindung, keiner großen Tat fähig, welkt dieses Geschlecht dahin wie eine zu früh gereifte Frucht, die inmitten der Blüten hängt:

„Wir nippten nur vom Becher des Genusses,
Und doch zerstörten wir der Jugend Kraft,
Jedweder Lust, aus Furcht des Überdrusses,
Entsogen wir den letzten Lebenssaft." (Übers. von Fr. Fiedler.)

Sie können weder lieben noch hassen; wohl wallt das Blut manchmal heiß auf, aber das Herz bleibt eisig kalt. Auf die Verirrungen der Väter blicken sie mit herablassendem Spott, denn für die elementare Kraft, die in der „kindisch gewissenhaften Lasterhaftigkeit" der Alten sich austobte, haben sie kein Verständnis. Sie fühlen sich unnütz auf dieser Welt und sind es auch; die Nachwelt wird es bestätigen:

„So gehn wir still, vergessen, ohne Namen
Aus dieser Welt voll Lebensüberdruß,
Der Zukunft bleibt kein edler Geistessamen,
Kein Werk, gezeugt vom Genius.

Und durch die Nachwelt wird voll bittern Hohnes
Im Epigramm einst unser Staub entweiht –
Streng richtet sie uns mit dem Zorn des Sohnes,
Der seinen Vater der Verschwendung zeiht."
(Übers. von Fr. Fiedler.)

Für Glauben und Begeisterung hat dieses Geschlecht nur ein verächtliches Achselzucken. Die Zeiten sind vorüber, da der Dichter noch ein Führer des Volkes war. Wie der Dolch, der den Gürtel des tapfern Kriegers schmückte, der seinem Herrn in so manchem Kampf zum Sieg verholfen hatte, jetzt als Spielzeug an der Wand hängt, so ist der Dichter seiner Würde beraubt:

„Nun läßt dein schlichtes Wort uns kalt. Als Zeitvertreib
Muß Klingklangreim uns unterhalten;
Die Poesie muß sich gleich einem alten Weib
Mit Schminke tuschen alle Falten.
Entwürdigter Poet! Bist du noch nicht erwacht
Vom schimpflich schlaffen Selbstvergessen?
Träumt lange noch dein Stahl in goldner Scheide Nacht,
Von der Verachtung Rost zerfressen?"
(„Der Dichter". Übers. von Fr. Fiedler.)

Lermontows „Dichter" schließt sich unmittelbar an Puschkins Bekenntnis „Der Pöbel" an; er zeichnet das Schicksal des Dichters, der sich zur Menge herabgelassen hat und seinem göttlichen Beruf untreu geworden ist. Aber wie soll der Einzelne standhaft bleiben, wenn die Zeit aus den Fugen ist? Die beständigen Kränkungen, Haß und Verachtung reiben auch den Stärksten auf. So kommt der Dichter schließlich dazu, das Beste, was er besitzt, sein Dichtertum, nicht mehr als Glück, sondern als Qual zu empfinden:

„Kommt dir ein Augenblick, wo wunderbar und licht
Ein jungfräulicher Quell des Schönen
Geheimnisvoll aus längst verstummter Seele bricht
In süßen, weihevollen Tönen:
O horche nicht darauf, halt das Gefühl geheim,
Drück' es gewaltsam in dir nieder!
Im kalt gemeßnen Vers, im abgedroschnen Reim
Gibt solch Empfinden sich nicht wieder."
(Übers. von Fr. Bodenstedt.)

Wenn also auch der einzige Trost, der dem Dichter noch blieb, sich als trügerisch erweist, was für einen Wert kann das Leben noch haben?

„Der Leidenschaft Toben, ob früh oder später, entflieht,
Verstand und Zeit bringt sie zur Stummheit;
Das Leben ist, wenn man's bei kaltem Verstande besieht,
Eine elende Posse voll Jammer und Dummheit."
(Übers. von Fr. Bodenstedt.)

Alle diese Gedichte erschienen in den Jahren 1837–39 in verschiedenen Zeitschriften und machten den Namen Lermontows in literarischen Kreisen bekannt. 1839 vollendete er noch zwei Versdichtungen, die beide im Kaukasus spielen: „Der Mziri", der 1840 gedruckt wurde, und „Der Dämon", der von der Zensur verboten wurde, aber alsbald in zahlreichen Abschriften umzulaufen begann. Gleichzeitig arbeitete er an einem großen Roman „Ein Held

unserer Zeit", von dem zwei Stücke („Bela", „Der Fatalist") in der Zeitschrift „Otetschestwennyja Sapiski" erschienen. Je mehr aber Lermontow als Dichter geschätzt wurde, desto unerträglicher wurde ihm das Petersburger Leben. Die finstern Gewalten, denen Puschkin zum Opfer gefallen war, hatten ihr Augenmerk nun auch auf Lermontow gerichtet; man suchte ihm das Leben nach Möglichkeit schwer zu machen; der Urlaub, um den er nachgesucht hatte, wurde ihm nicht bewilligt, ein Gesuch um abermalige Versetzung in den Kaukasus wurde ablehnend beschieden. „Man will nicht einmal, daß ich drüben totgeschossen werde", klagte Lermontow. Dann kam die Lösung ganz unerwartet. Ein Duell mit dem Sohn des französischen Gesandten, Erneste de Barante, im Februar 1840 – es war durch eine Nichtigkeit veranlaßt und verlief unblutig – hatte zur Folge, daß Lermontow nach vier Wochen Arrest wieder in ein kaukasisches Linienregiment versetzt wurde.



Abb. 44. Zeichnung von M. J. Lermontow.
Original im Lermontow-Museum zu St. Petersburg.

Wie groß des Dichters Sehnsucht nach Freiheit, die Sehnsucht, aus den Fesseln der Gesellschaft herauszukommen, war, zeigt die im Sommer 1839 beendete Dichtung „Der Mziri". „Mziri" ist ein georgisches Wort, die Bezeichnung für einen jungen Menschen, der im Kloster lebt, ohne das Mönchsgelübde abgelegt oder die Priesterweihe empfangen zu haben. Der Held der Dichtung ist ein verwaister Tscherkessenknabe, den ein russischer Offizier irgendwo in den Bergen aufgelesen und in ein Kloster gebracht hat. Hier wird er von den Mönchen aufgezogen, aber so freundlich sie ihn auch behandeln, es lebt in ihm eine unstillbare Sehnsucht nach der Heimat, die er kaum kennt, nach Freiheit, nach großen Taten, nach Liebe und Glück. Das Blut seiner Väter regt sich in ihm und treibt ihn hinaus. In einer Sturmnacht entflieht er aus dem Kloster, irrt drei Tage in den Bergen umher, hat einen harten Kampf mit einem Panther zu bestehen und muß endlich, an Leib und Seele aufs äußerste erschöpft, erkennen, daß er auf seiner Wanderung nur einen großen Kreis beschrieben hat, daß er den Weg ins gelobte Land nie finden wird. Es ist eine Szene von erschütternder Tragik, wie der Flüchtling, da er glaubt, endlich dem Grauen der Waldwildnis entflohen zu sein, sich plötzlich seinem alten Kloster gegenüber sieht und den wohlbekannten, ihm so verhaßten Glockenklang hört. Da vergehen ihm die Sinne; der Ohnmächtige wird von Mönchen, die seit drei Tagen

die Gegend nach ihm absuchen, gefunden und ins Kloster zurückgebracht. Hier stirbt er an Entkräftung und an den Wunden, die ihm der Panther geschlagen hat. Er war zu schwach, um in der Freiheit wirklich leben zu können. Dennoch bereut er seine Flucht nicht; ihm ist das Glück zuteil geworden, sich ganz eins mit der Natur zu fühlen; er war – so beichtet er dem alten Mönch, seinem Erzieher – geflohen, weil er sich sehnte, die Welt mit eigenen Augen zu sehen und zu erfahren

„. . . ob der Mensch geboren sei
Zu Freiheit oder Sklaverei.
Und als ihr nachts, vom Sturm geschreckt,
Vor dem Altar lagt ausgestreckt,
Da bin ich heimlich fortgegangen;
Wie einen Bruder voll Verlangen,
So hätt' ich gern den Sturm umfangen!
Den Wolken mocht' ich Grüße senden,
Die Blitze haschen mit den Händen!
Gib selber Antwort, armer Greis:
Für diese Freundschaft, kurz, doch heiß,
Für diesen Bund voll Schmerz und Lust
Des Sturmes mit der stürmenden Brust –
Was könnte als Ersatz mir geben
Der Klosterzelle Kerkerleben?"

(Übers. von R. v. Budberg-Benninghausen.)

Wenn er auch seine irdische Heimat nicht gefunden hat, die Heimat seines Herzens hat er gefunden, und darum stirbt er versöhnt mit Gott und Welt.

Neben der ergreifenden Seelenschilderung machen die unvergleichlich schönen Naturbilder den Hauptreiz der Dichtung aus. Am „Mziri" bewahrheitet sich das alte Wort von der Natur als Seelenzustand. Denn wenn auch die gewaltigen, großartigen Züge der kaukasischen Landschaft keineswegs übersehen werden, herrschen doch, der Stimmung des Helden entsprechend, die zarten, milden Töne vor, die in ihrer Wirkung aber gerade durch den mächtigen Hintergrund erhöht werden.

Anders in der zweiten Dichtung, die Lermontow ebenfalls vor der Verbannung vollendet hatte, im Kaukasus aber nochmals überarbeitete, im „Dämon". Hier treten vor allem die grandiosen Züge der kaukasischen Landschaft hervor,

„Wo, wie ein Spalt, das Nest der Schlange,
Tief unten längs dem düstren Hange
Das felsige Darjal sich schlingt,
Und einer Löwin gleich, den Nacken
Gesträubt und brüllend, von den Zacken
Der Terek in die Tiefe springt,
Indessen, Stirnen voller Schweigen,
Darauf ein ernst Geheimnis ruht,
Die Klippen sich hinunter neigen,
Als folgten sie der wilden Flut." (Übers. von G. Weck.)

Der Stoff des „Dämon" beschäftigte Lermontow schon von seinem sechzehnten Jahre an. Immer wieder wurde die Dichtung von neuem umgestaltet. Das ursprüngliche Motiv der Nebenbuhlerschaft zwischen Engel und Dämon – der Engel liebt eine Sterbliche, der

Dämon neidet sie ihm, verführt sie und reißt sie mit sich in die Hölle hinab — wird nach und nach durch ein anderes verdrängt: aus dem höllischen Verführer wird der Dämon zum Erlösungsbedürftigen, dem die reine Liebe Tamaras die seelische Wiedergeburt bringen soll. Ihr Anblick hat die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradiese in ihm geweckt, ihre Liebe soll ihm den Weg zu Gott weisen.

Byrons Luzifer, Klopstocks Abbadona, vor allem Alfred de Vignys Dichtung „Eloa" haben auf die Gestalt von Lermontows Dämon eingewirkt. „Die Hälfte seiner Göttlichkeit ist Gram." Von Titanentrotz ist kaum noch etwas in ihm, das Böse ward ihm längst zum Überdruß, er sehnt sich nach Vergessen, nach dem Nirwana. Dann erblickt er die schöne georgische Fürstentochter Tamara und

„. . . auf Sekunden
Durchbebt ihn, was er nie empfunden,
Unsäglich süß, unsäglich bang,
In seiner Seele stummen Tiefen
Ertönt ein hoffnungsreicher Klang,
Als ob ihn Lieb' und Schönheit riefen
Zurück in ihres Tempels Hallen . . .
Ihm ist, als ob die dunkle Hand
Seltsamer Schwermut ihn berührte,
Als ob er neu im Herzen spürte
Das Sehnen, das er einst verstand . . ." (Übers. von G. Weck.)

Als er in ihre Zelle gedrungen ist, fleht er um ihre Liebe, die ihn retten soll, unter deren heiligem Schutz er wieder vor Gott treten könnte, ein neuer Engel in neuem Glanz. Er schwört ihr beim ersten und beim letzten Tage der Schöpfung, bei Himmel und Hölle, bei ihrem letzten Blick und bei der ersten Träne, die er geweint hat:

„Entsagt hab' ich dem alten Hassen,
Den stolzen Träumen meiner Brust,
Von nun an soll das Gift der Lust
Kein Herz verderbend mehr erfassen!
Vor Gott in Frieden will ich treten,
Will wieder lieben, wieder beten,
Und glauben dem, was fromm und rein.
Mit Tränen löscht den Fluch die Reue,
Und frei wird meine Stirn aufs neue
Vom dunkeln Mal des Zornes sein." (Übers. von G. Weck.)

Und dann folgt eine glühende Schilderung all der Seligkeiten, die ihr zuteil werden sollen, wenn sie ihn erhört. Der Dämon spricht in Versen, die in der Liebeslyrik aller Zeiten nur wenig ihresgleichen haben, denen keine Übersetzung gerecht zu werden vermag, und man begreift es ohne weiteres, daß Tamara diesem Zauber erliegen muß. Allein die ersehnte Erlösung wird dem Dämon doch nicht zuteil. Er hat zuviel von seiner ursprünglichen Reinheit und Unschuld eingebüßt, als daß er sie wiedergewinnen könnte. Auch die Liebe kann ihn nicht mehr retten. Denn was er Liebe nennt, ist nichts als glühendes sinnliches Begehren. Statt sich hinzugeben will er nur besitzen. Doch das Tor des Paradieses öffnet sich nur dem Demütigen und Entsagenden. Darum wird Tamaras Seele von den Engeln zum Himmel emporgetragen, der Dämon aber verfällt aufs neue der finstern Einsamkeit und flucht seinen wahnwitzigen Träumen.

Auch der Dämon ist wie alle Helden Lermontows zum größten Teil Selbstbildnis. Er verkörpert in ihm sein eigenes Verlangen und Sehnen, verurteilt in ihm aber auch das Übereilte und Verfehlte seines Strebens. Das Selbstbildnis ist zugleich Selbstkritik.

Noch schärfer tritt diese Selbstkritik hervor in der ersten großen Prosadichtung, mit der Lermontow an die Öffentlichkeit trat, dem 1840 im Kaukasus vollendeten Roman „Ein Held unserer Zeit". Es ist zugleich der erste psychologische Roman der russischen Literatur. Der Titel freilich scheint darauf hinzuweisen, daß es dem Dichter vor allem auf das Gesellschaftsbild ankam, daß er in seinem Petschorin als „Helden unserer Zeit" in erster Linie das Typische der Gestalt betonen wollte. Aber der Roman ist keineswegs in dem Sinne Gesellschaftsbild wie etwa Puschkins „Onegin"; Onegin ist von Anfang an als Vertreter einer bestimmten Gesellschaftsgruppe gedacht; Lermontow war es vor allem um die individuelle Psychologie, um die persönliche Eigenart seines Helden zu tun. Wohl wurde auch der Name Petschorins zum Gattungsnamen wie der Onegins; aber die Petschorins, die bald die Petersburger Salons bevölkerten, waren nur Nachahmungen des Lermontowschen Helden, während Puschkin seinen Onegin eben aus dieser Gesellschaft geholt hatte.

Lermontows Petschorin ist wirklich das, was Onegin nicht ist, ein Held, aber ein Held „unserer" Zeit, d. h. einer schwachen Epigonenzeit, wie sie Lermontows „Betrachtung" schildert. Daß Lermontows Urteil über seine gesamte Generation ungerecht war, steht außer allem Zweifel; es trifft aber völlig zu für die Kreise, denen der Dichter angehörte und in denen sich auch sein Petschorin bewegt. Petschorins Verhängnis ist es, ebenso wie das seines Dichters, daß er von seiner Umgebung, so sehr er sie auch verachtet, nicht ganz loszukommen vermag und daher die großen Kräfte, die in ihm stecken, nutzlos vergeudet. Er kann sie nur im Zerstören betätigen; er macht alle unglücklich, die mit ihm in Berührung kommen. Anfangs glaubt er, das Walten eines bösen Schicksals darin sehen zu müssen; dann aber macht es ihm selbst Freude, andern Böses zu tun: wenn er nicht glücklich sein kann, sollen es auch jene nicht, die es viel weniger verdienen als er. Mit einem Eifer, einer Geschicklichkeit, die einer bessern Sache wert wären, zerstört er die Liebesträume des armen Gruschnitzkij, sticht er ihn vor der ihm persönlich ganz gleichgültigen Prinzeß Mary aus, nur weil er es nicht dulden kann, daß der eitle, alberne Geck sich glücklich fühlt, während er, Petschorin, leiden muß. Der Anblick der triumphierenden Dummheit ist ihm unerträglich. Ihm fehlt die milde Güte des wahren Weisen; aber daß er selbst unter seiner Herzenskälte leidet, macht ihn zur tragischen Gestalt. Als er sich bewußt wird, daß die Liebe der wilden Tscherkessin Bela „nicht viel besser ist als die Liebe einer vornehmen Dame", fühlt er sich tief unglücklich. Der Gedanke, immer nur das Henkerbeil in der Hand des Schicksals zu spielen, ist ihm eine Qual, und doch glaubt er zu nichts anderem fähig zu sein.

Er täuscht sich über sich selbst. Schon Belinskij erklärte, Petschorins Seele sei „kein Steinboden, sondern fruchtbare Erde, die in der Glut eines heißen Lebens verdorrt ist". Und Lermontows Biograph Kotliarewskij weist auf eine ganze Reihe von Zügen in Petschorins Charakterbilde hin, die beweisen, „daß in ihm eine Möglichkeit vorhanden war, sein Leben auf neuer Grundlage aufzubauen und seelisch wiedergeboren zu werden." Diese Wiedergeburt seines Helden darzustellen, war Lermontow aber noch nicht fähig. Wir sehen ihn in den Jahren, als der „Held unserer Zeit" geschrieben wurde, selbst nach neuen Zielen ringen, aber diese Ziele waren noch so unklar, daß er den Kampf um sie nicht so objektiv darstellen konnte, wie

der Roman es verlangte. Darum begnügte er sich, eine Stufe seiner eigenen Entwicklung, die bereits überwunden war, in seinem Petschorin zu verkörpern. Und wie er den Helden ganz objektiv gestaltet, so auch dessen ganze Umgebung. In diesem Roman zeigt sich Lermontow zum erstenmal als großer realistischer Dichter, als Meister der Wirklichkeitsdarstellung; jede einzelne Gestalt ist voll Eigenlebens, auch die kleinste Nebenfigur. In dem braven Stabskapitän Maxim Maximowitsch werden alle Offizierstypen Leo Tolstojs in „Sewastopol" und „Krieg und Frieden" vorweggenommen. Und als Hintergrund zu alledem: der Kaukasus. Wirkliche Naturschilderungen enthält der Roman eigentlich nur wenige, aber wie Otto Ludwig von seinem „Erbförster" verlangte, daß der grüne Wald seinen Personen immer über die Schulter blicken müsse, so sehen wir in Lermontows „Held unserer Zeit" immer und überall die weißen Gipfel des Kaukasus.



Abb. 45. M. J. Lermontow.
Nach einer Bleistiftzeichnung des Barons D. von Pahlen aus dem Jahre 1840.

Lermontows zweiter Aufenthalt im Kaukasus wurde für den Dichter noch bedeutungsvoller als der erste. Er nahm mehrfach an sehr ernsten Kämpfen mit den Tscherkessen teil; eine der blutigsten Schlachten, am Bach Walerik (11. Juni 1840), hat er in dem Gedicht „Walerik" mit einer klaren, sichern Sachlichkeit geschildert, die an die schönsten Abschnitte im „Helden unserer Zeit" erinnert. Im Januar 1841 gelang es Lermontow, einen längern Urlaub zu erhalten, mit der Genehmigung, ihn in Petersburg zu verbringen. Sein Wunsch war, seine Entlassung aus dem Heeresdienst zu nehmen, um ganz der Dichtung leben zu können. Aber man war „oben" sehr schlecht auf ihn zu sprechen; als er in der Hoffnung auf völlige Entlassung über seine Urlaubsfrist hinaus in Petersburg blieb, erhielt er im April 1841 den strengen Befehl, innerhalb 48 Stunden die Residenz zu verlassen. Den Sommer 1841 verbrachte er in dem Badeort Piatigorsk, in dem der umfangreichste Abschnitt des „Helden unserer Zeit" („Prinzeß Mary") spielt. Das Leben, das er hier führte, unterschied sich kaum von dem Petersburger, aber mit dem Herzen war er weniger dabei denn je. Das zeigen die Gedichte dieses letzten Sommers: aus allen spricht eine tiefe Sehnsucht nach Ruhe und Frieden. Die hat ihn ja immer gequält, aber jetzt sucht er sie nicht mehr „in Stürmen"; es ist vielmehr etwas Abgeklärtes in diesen Gedichten, etwas von der Stimmung, aus der heraus Goethe „Wanderers Nachtlied" schuf. In einem Gedichte heißt es:

„Nichts erwartet mehr mein Herz hienieden
Und bereut nicht die Vergangenheit;
Nur nach Freiheit sehnt es sich und Frieden,
Schlaf ersehnt es und Vergessenheit.

Aber nicht den Schlaf in Grabesstille.
Nein, ich möchte ruhn für ew'ge Zeit,
Daß mich ganz des Lebens Kraft erfülle,
Daß die Brust mir atme qualbefreit,

Daß mir immer das Gehör bestricke
Süß ein Sang von treuem Liebesglühn,
Daß zu Häupten mir ein Eichbaum nicke,
Daß er mich umrausche immergrün." (Übers. von Fr. Fiedler.)

Die Sehnsucht sollte bald erfüllt werden. Zu Lermontows Bekanntenkreise in Piatigorsk gehörte ein Major Martynow, ein an sich harmloser, aber beschränkter, eingebildeter Gesell, den Lermontow nach seiner Art unablässig mit Witzeleien verfolgte. Als Martynow sich das eines Tages verbat, kam es zu einem heftigen Wortwechsel und zu einer Forderung auf Pistolen. Der Zweikampf fand am 15. Juli 1841 am Fuß des Maschukberges statt. An einen tragischen Ausgang glaubte niemand; das Versöhnungssouper war schon bestellt. Aber Martynows Kugel traf so gut, daß Lermontow sofort tot zu Boden stürzte.

Lermontows Tod war nicht, wie der Puschkins, die Folge einer planmäßigen Hetze seitens der Gesellschaft. Die Veranlassung zum Zweikampf war eine Nichtigkeit, der Ausgang ein unglücklicher Zufall. Aber man nahm in Petersburg die Todesnachricht mit Schadenfreude und Genugtuung auf; man war froh, den unangenehmen Spötter los zu sein. Was Rußland an dem Dichter verloren hatte, begriffen die wenigsten.

6. Gogol.

Neben Puschkin, den Gestalter, und Lermontow, den Kämpfer, tritt als Dritter Gogol, der Prediger und Bekenner. Wies Puschkin der russischen Literatur die Wege zur künstlerisch verklärten Wirklichkeitsdarstellung, Lermontow zur verfeinerten und vertieften Seelenschilderung, so lehrte Gogol sie die sittliche und soziale Bedeutung der Kunst.

Freilich hat die politisch-soziale Einstellung der russischen Kritik das Urteil über Gogol in die Irre geführt; jahrzehntelang sah man in ihm nur den „Ankläger", den „Begründer des Realismus" und stand infolgedessen seiner „Bekehrung" zum Mystizismus ebenso ratlos gegenüber wie ein Menschenalter später der „Wandlung" Leo Tolstojs, weil man hier wie dort nicht begriff, daß es sich um keine Wandlung, sondern um eine wenn auch vielleicht nicht durchaus notwendige, so doch in dem Wesen des einen wie des andern Dichters tief begründete Entwicklung handelte.

Gewiß hat Gogol die realistische Literatur der 50er und 70er Jahre aufs stärkste beeinflußt; gewiß läßt es sich nicht leugnen, daß das soziale Mitleid, das geradezu das Leitmotiv dieser ganzen Literatur bildet, in seinen Petersburger Novellen zum erstenmal zu starkem und überzeugendem Ausdruck gelangt; sicher sind die Waffen, deren sich die sogenannte „anklägerische" Literatur bediente, zum großen Teil von ihm geschmiedet: aber

trotz alledem war er selbst weit mehr Bekenner als Ankläger und kein Realist, sondern ein Romantiker, ja vielleicht der echteste und eigenartigste Romantiker, den Rußland besessen hat.

Man darf allerdings, wenn man Gogol einen Romantiker nennt, nicht nur an die blaue Blume und an die mondbeglänzte Zaubernacht denken, obgleich auch diese Art Romantik ihm keineswegs fremd ist, in seinen ersten ukrainischen Novellen sogar sehr stark zutage tritt. Aber der eigentliche Grundzug der Romantik ist doch die Unzufriedenheit mit der Wirklichkeit, das Streben über die Wirklichkeit hinaus, das schließlich zu einer völligen Verneinung der Wirklichkeit führen muß. Das irdische Dasein erscheint dem Romantiker schließlich nur noch als Trugbild, als Gaukelspiel, an dem er sich wohl erfreuen kann, demgegenüber er sich aber stets bewußt bleibt, daß es nur eines Wortes bedarf, um die Gespenster, die sich für etwas Wirkliches und Wahres halten, in alle vier Winde zu zerstreuen. Das ist die vielgenannte romantische Ironie, die Fähigkeit, die Schattenbilder als Schattenbilder zu erkennen und sie dadurch zu beherrschen. Als zweites kommt die dichterische Phantasie dazu, das schaffende Element zum zerstörenden. Die Ironie läßt den Dichter die Wirklichkeit als das erkennen, was sie in Wahrheit ist, die Phantasie trägt ihn über die Wirklichkeit hinaus. Die Fähigkeit, durch Mischung naturgetreuester Wirklichkeitsschilderung mit dem tollsten Teufelsspuk auch das Unglaublichste glaubhaft zu machen, teilt Gogol mit E. T. A. Hoffmann. Nie schildert er die Dinge, wie sie wirklich sind, aber die Wirklichkeit ist immer der Ausgangspunkt seiner Darstellung, das Sprungbrett, von dem aus es in den unendlichen Raum geht. Dieser Raum erstreckt sich sowohl nach oben wie nach unten, d. h. der Dichter konnte, indem er seine Gestalten ins Riesenhafte verzerrte, aus ihnen ebensogut übermenschliche Heroen machen wie Karikaturen. Er wählte das letztere.

Gogol ist einer der genialsten Karikaturenzeichner der Weltliteratur. Aber das Wesen der echten Karikatur besteht nicht in der bloßen Verzerrung, wie sie uns etwa der Hohlspiegel zeigt, der alle Linien gleichmäßig verschiebt, auf Grund eines optischen Gesetzes, das mit dem Gegenstand als solchem nichts zu tun hat. Die Karikatur will den wesentlichsten Zug des Modells ausfindig machen und ihn dann so grell beleuchten, daß der Beschauer schließlich nur den einen Zug sieht. Und der Karikaturist wird zum Seelenkünder, wenn es ihm gelingt, das Wesen seines Modells in kleinen Eigentümlichkeiten zu entdecken, die vom oberflächlichen Beobachter übersehen oder gering geschätzt werden.

So eben verfährt Gogol. Der angebliche Realist gibt nie ein getreues Abbild der Wirklichkeit, sondern übertreibt immer ins Maßlose. Seine Phantasie ist unerschöpflich in den seltsamsten Erfindungen; sie brütet die tollsten Hyperbeln aus, aber alle wurzeln sie in einer ungemein scharfen und genauen Beobachtung der Wirklichkeit. Auch die kühnsten Einfälle des Dichters sind nie bloß dazu da, den Leser zu verblüffen oder zu erheitern; sie decken immer das Wesen der geschilderten Personen auf. Auch im alten Rußland ist ein höherer Beamter, der wenige Tage vor seiner Ernennung zum Geheimrat die für seine neue Würde erforderlichen „majestätischen" Posen vor dem Spiegel einübt, nicht denkbar, und doch glauben wir es Gogol, wenn er das von dem „bedeutenden Manne" in seiner Novelle „Der Mantel" erzählt, denn dieser Zug entspricht dem innersten Wesen des Kanzleigewaltigen.

Und so wird Gogol zum großen Menschendarsteller. Die Mitwelt und Nachwelt nahm seine Komödien und Erzählungen vor allem als soziale Satiren, aber sie nur als solche aufzufassen, wäre ebenso ungerecht, wie wenn wir Gribojedows „Verstand schafft Leiden"

nur als Bild der Moskauer Gesellschaft der 20er Jahre ansehen wollten. Gewiß gibt der Revisor ein großartiges Bild von der Beamtenkorruption im selbstherrlichen Rußland, und die „Toten Seelen" zeigen uns, wie durch die Sklaverei der Bauern das ganze gesellschaftliche Leben im Zarenreiche vergiftet wurde, aber trotzdem ist der Gehalt der beiden großen Dichtungen durchaus kein ausgesprochen russischer, sondern ein allgemein-menschlicher. Die politische Satire ist nie Gogols Endzweck gewesen, und wenn die stockkonservativen Anschauungen, die er in seinen letzten Lebensjahren predigte, seine Bewunderer aus dem liberalen Lager enttäuschten und empörten, so lag die Schuld nicht an ihm, sondern an denen, die ihn falsch eingeschätzt hatten. Seine Satire richtet sich immer nur gegen die Menschen, nicht gegen das System; daß die Menschen, zum Teil wenigstens, eben durch das System so geworden sind, wie sie sind, hat Gogol nie eingesehen.

Gogol selbst hat das befreiende Lachen als den einzigen ehrlichen Helden seines „Revisor" gepriesen. Aber ein wirklich befreiendes Gefühl lösen weder der „Revisor" noch die „Toten Seelen" in uns aus. Man empfindet eine gewisse Beklemmung, die sich stellenweise bis zum Grauen steigert. Und es ist nicht die Bosheit, nicht die Gemeinheit, die dieses unheimliche Gefühl in uns weckt, denn Gogols Schwindler und Betrüger sind im Grunde genommen viel harmloser als die Prostakows und Skotinins in Fonwisins „Landjunker" und das Richterkollegium in Kapnists „Schikane". Es ist die Banalität, das engherzige Philistertum dieser Leute: der Beamten, die Verbrechen begehen, um gut essen und trinken zu können, der Gutsbesitzer, die sich zu Tode prozessieren, weil der eine den andern Gänserich genannt hat, der Damen, die nur an Kleider und Klatsch denken. Nichts zeigt uns deutlicher den Romantiker Gogol als dieser glühende Haß gegen das Spießertum, das jede frische Lebensregung hemmt, keinen selbständigen Gedanken, kein tiefes Gefühl aufkommen läßt. Wenn wir die Kühnheit bewundern, mit der Dostojewskij in seinen „Brüdern Karamasow" den Teufel ohne alle höllischen Merkmale, als die verkörperte Plattheit und satte Selbstzufriedenheit erscheinen läßt, so dürfen wir nicht vergessen, daß er hier nur den Spuren Gogols folgt, der als erster den bösen Feind in dieser Gestalt sah und im Kampfe mit ihm zusammenbrach.

Wollen wir aber Gogol ganz verstehen, so müssen wir auch seiner Abstammung gedenken. Gogol war Ukrainer, und die Ukrainer sind trotz aller Verwischungsversuche, die von großrussischer Seite gemacht wurden, doch ein anderer Menschenschlag als ihre nördlichen Stammes- und Schicksalsgenossen. Vor allem ist Gogols Phantasie ein Erbteil seines Stammes. Der Großrusse ist ernst und schwerfällig, die Phantasie des Ukrainers aber schweift gern in die weitesten Fernen; sie schreckt vor nichts zurück, wagt spielend das Äußerste und gewinnt allemal. Dabei aber, und das unterscheidet den Ukrainer etwa vom Orientalen, verliert sich diese Phantasie bei all ihrem üppigen Reichtum, all ihrer Kühnheit nie ins Maß- und Formlose; sie bleibt auf dem Boden der Wirklichkeit und sieht immer scharf umrissene Gestalten.

Im Ukrainertum wurzelt auch Gogols Humor. Der Ukrainer lacht viel und gerne und es ist fast immer ein gutmütiges, behagliches Lachen. Echt ukrainischer Humor leuchtet in Gogols ersten Geschichten aus dem Volksleben seiner Heimat in tausend bunten Farben. Erst mit der zunehmenden Reife des Dichters wird er immer bitterer und galliger und tritt damit in einen gewissen Gegensatz zum ukrainischen Wesen. Das ist ganz sicher auf den Einfluß der großrussischen Umgebung zurückzuführen: der junge Schwärmer, der mit kühnen Volksbeglückungsplänen, Träumen von einer glänzenden Laufbahn „im Dienste des

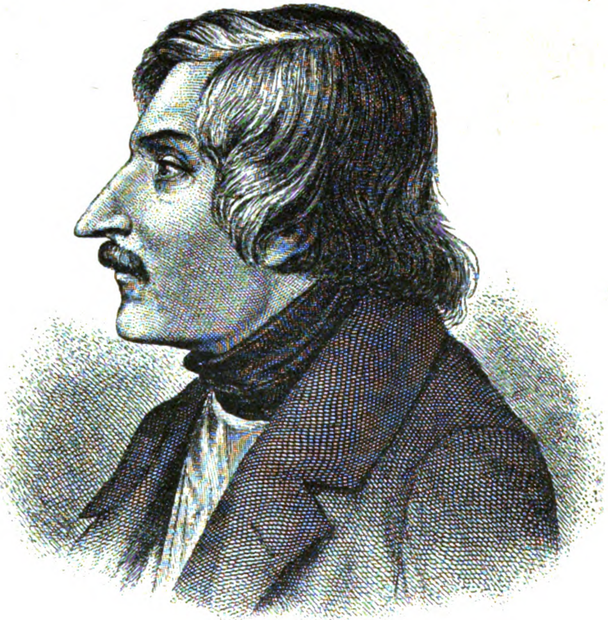
Vaterlandes" nach Petersburg gekommen war, sah sich hier plötzlich in einer Welt, die ihm weit unwirklicher, gespensterhafter erscheinen mußte als die lebenstrotzenden Teufel und Hexen seiner ukrainischen Geschichten. Und diese Welt behielt ihn dauernd in ihrem Bann; als er ihr entfliehen wollte, fand er nicht mehr die Kraft dazu.

Nikolaj Wasiljewitsch Gogol-Janowskij (Abb. 46) wurde am 19. März 1809 als Sohn eines wohlhabenden Landedelmanns in Sorotschinzy im Gouvernement Poltawa geboren. Dichterisch betätigte er sich bereits auf dem Gymnasium in Neshin, in das er 1821 aufgenommen wurde; er war einer der eifrigsten Mitarbeiter der von den Schülern herausgegebenen handschriftlichen Zeitschrift, und zwar lieferte er meist Gedichte und romantische Erzählungen, die den künftigen großen Humoristen kaum ahnen lassen. Er verspürte übrigens auch gar keinen dichterischen Ehrgeiz; seine Träume waren, wie eben schon angedeutet wurde, anderer Art. Als er 1828 nach Petersburg kam, konnte die Enttäuschung natürlich nicht ausbleiben. Im Staatsdienst konnte er nur eine bescheidene Kanzlistenstelle beanspruchen; an Volksbeglückung war nicht zu denken. Er versuchte Schauspieler zu werden, wozu er eine unzweifelhafte Befähigung besaß, die sich schon in der Schule vielfach bewährt hatte; er war auch später ein vorzüglicher Vorleser seiner eigenen Werke. Aber die Leitung der Hofbühnen wies ihn zurück. Nun erst kam ihm der Gedanke an die literarische Laufbahn. In der Zeitschrift „Syn Otetschestwa" (vgl. S. 182) erschien im März 1829 als sein erstes gedrucktes Werk ohne Namensnennung ein pathetisches Gedicht in Ottaverimen, „Italien", frei nach Shukowskijs Übersetzung von Goethes „Kennst du das Land?" Wenige Monate später, im Juni 1829, war sein erstes Buch fertig, eine Idylle in Versen, „Hans Küchelgarten", auf des Dichters eigene Kosten gedruckt, mit dem Verfassernamen W. Alow auf dem Titelblatt. Der Held, ein deutscher Jüngling, verläßt, von romantischer Sehnsucht in die Ferne getrieben, seine Heimat und seine Braut, geht nach Griechenland, träumt in den Ruinen von Athen und kehrt schließlich, vom Leben und von der Welt betrogen, in die Arme der sanften Luise zurück. Aus dem Namen der Heldin und dem Amt ihres Vaters, des biedern Dorfpfarrers, hat man auf eine Beeinflussung Gogols durch J. H. Voß' „Luise" schließen wollen, nicht ganz mit Unrecht. Aber der romantisch unstete Titelheld hat nichts mit den Gestalten der Vossischen Idylle gemein; er erinnert vielmehr an die Helden Byrons und Puschkins, vor allem aber ist er ein Abbild des Dichters.

Die unfreundliche Aufnahme, die der „Hans Küchelgarten" bei der Kritik fand, versetzte den Dichter in eine so verzweifelte Stimmung, daß er die unverkauften Exemplare seines Werkes von den Buchhändlern zurückverlangte und verbrannte. Dann kam ihm plötzlich der abenteuerliche Gedanke, Rußland ganz zu verlassen und nach Amerika zu gehen. Seine Reise endete aber schon in Lübeck; noch vor Schluß des Jahres 1829 war er wieder in Petersburg und versuchte es von neuem mit dem Staatsdienst. Gleichzeitig begann er an seinen ukrainischen Geschichten zu arbeiten. Er behauptete das nur zu tun, um sich über das trübe Einerlei des Petersburger Alltags hinwegzutäuschen und sich wenigstens in Gedanken in die geliebte Heimat versetzen zu können; außerdem versprach er sich von diesen Erzählungen einen Publikumserfolg, da man — so schreibt er an seine Mutter — „sich in Petersburg ungemein für alles Kleinrussische interessiere". Der Erfolg sollte ihm dazu verhelfen, dem Bureaudienst den Rücken zu kehren und ganz seinen großen Aufgaben zu leben, die er aber immer noch nicht im reinen dichterischen Schaffen sah.

Der Erfolg blieb denn auch nicht aus. 1831 erschienen vier Erzählungen als erster Teil der „Abende auf dem Vorwerk bei Dikanka", im folgenden Jahr ein zweiter Teil mit ebenfalls vier Erzählungen. Wichtiger als der Beifall des Publikums wurde für den Dichter die Annäherung an die literarischen Kreise Petersburgs. Shukowskij nahm sich seiner an und vermittelte die Bekanntschaft mit Puschkin. Der große Dichter kam Gogol sehr freundlich entgegen; die „Abende auf dem Vorwerk" hatten ihm ausnehmend gefallen, er fand in ihnen „wirkliche Heiterkeit, ungezwungen, ohne Ziererei, ohne Wichtigtuerei", und beglückwünschte die Leser „zu diesem wahrhaft lustigen Buch".

Puschkins Urteil besteht noch heute zu Recht. Nie wieder hat sich Gogols Humor so harmlos heiter entfaltet, nie wieder seine Phantasie so kühn gespielt wie in diesen ersten acht ukrainischen Geschichten. Wenn Gogol behauptete, er habe diese Geschichten nur zu seiner Zerstreuung geschrieben, so war er unaufrichtig oder täuschte sich selbst. Sie verdanken ihren Ursprung vor allem der Liebe des Dichters zur fernen Heimat, der Sehnsucht nach ihr. Er zeichnet hier die Ukraine, wie er sie als Idealbild in seinem Herzen trug. Nicht als realistische Schilderungen, sondern als sehnsüchtig überschwengliche Herzensergüsse sind die berühmten Naturschilderungen anzusehen, die heute noch von den Schulkindern auswendig gelernt werden, die aber kein wirkliches Bild der ukrainischen Landschaft vermitteln, sondern nur dem Entzücken des Dichters über die Herrlichkeit dieser Landschaft, wie er sie in seinen Träumen sieht, Ausdruck geben.


Abb. 46. N. W. Gogol.
Nach einer Bleistiftzeichnung von E. Mamonow aus dem Jahre 1852.

Und wie das Land ist auch das Volk geschildert. Es ist ebenfalls romantisch idealisiert, vor allem die Mädchen und Frauen, die nur wenig eigenes Leben haben, aber sich schon durch ihre gesunde Körperfülle und ihre roten Backen vorteilhaft von den Schattenwesen der gefühlvollen Modeliteratur unterscheiden. Und um sie herum flutet ein buntbewegtes Leben; da lacht es und kichert es, hüpft es und tanzt es, glänzt und glitzert es in allen Farben. Auch das Phantastische und Übernatürliche wirkt überzeugend, weil der Dichter überall an lebendige volkstümliche Überlieferungen anknüpft; seine Hexen, Teufel und Gespenster sind bodenständig und haben oft mehr Leben in sich als die schönen Mädchen und wackern Burschen, in deren Liebeshändel sie sich bald störend, bald fördernd hineinmengen.

Durch die Vermittlung seiner neuen Freunde erhielt Gogol 1831 eine Anstellung als Lehrer an einer höhern Mädchenschule, dem „Patriotischen Institut", so daß er nun endlich

dem verhaßten Kanzleidienst für immer Lebewohl sagen konnte. Zum Lehrer war er zwar ebensowenig geschaffen wie zum Beamten; immerhin bot ihm die neue Tätigkeit eine gewisse Befriedigung. Sein Interesse für Geschichte, das von jeher sehr stark gewesen war, wurde durch sie noch gesteigert, und so entwirft er allerlei neue Pläne. Es genügt ihm nicht, junge Mädchen in das wissenschaftliche Denken einzuführen; die Eröffnung der Universität Kijew bringt ihn auf den Gedanken, sich dort um den Lehrstuhl der Geschichte zu bewerben: das heißt, um ein Amt, zu dem ihm jede wissenschaftliche Vorbildung fehlte. Aber es scheint ihm ein leichtes, eine Geschichte des Mittelalters in zehn Bänden „hinzulegen"; er phantasiert von einer Darstellung der Weltgeschichte, „wie man sie bisher in ihrer richtigen Gestalt leider nicht nur in Rußland, sondern auch in Europa noch nicht gehabt hat".

Die Berufung nach Kijew erfolgte nicht, dafür aber setzte Gogol es mit Hilfe seiner Freunde durch, daß er 1834 zum „Adjunkt-Professor" der allgemeinen Geschichte an der Universität Petersburg ernannt wurde. Der schöne Traum war in kaum einem Jahre ausgeträumt. Die Studenten wollten einfach nicht glauben, daß der langweilige, stammelnde Dozent auf dem Katheder der Verfasser der köstlichen Geschichten aus Dikanka sei, und besuchten das Kolleg schließlich nur, um sich über die ukrainische Aussprache des Professors lustig zu machen. Im Herbst 1835 verließ Gogol die Universität für immer, freilich nicht mit dem Bewußtsein, sich an eine Aufgabe gemacht zu haben, der er nicht gewachsen war, sondern mit der Miene des unverstandenen großen Mannes, der es bedauerte, seine Perlen vor die Säue geworfen zu haben.

Nun gehörte er wieder ganz der Dichtung, und in den folgenden Jahren erschienen und entstanden alle seine Hauptwerke. Den Anfang machten im Januar 1835 zwei Sammelbände, betitelt „Arabesken". Neben mehreren Abhandlungen meist geschichtlichen Inhalts enthalten sie drei Petersburger Novellen: „Das Bildnis", „Der Newskij-Prospekt", „Aufzeichnungen eines Verrückten". Durch Idee und Stimmung eng verbunden ist mit diesen Erzählungen auch „Der Mantel", der um dieselbe Zeit entworfen, aber erst mehrere Jahre später vollendet und veröffentlicht wurde.

Alle vier Erzählungen spielen in Petersburg, alle haben den Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit zum Thema, aber während „Das Bildnis", die Geschichte eines Malers, den die Jagd nach äußerem Erfolg und irdischem Reichtum um sein Bestes, sein Künstlertum, bringt, noch ganz unter dem Einfluß Hoffmannscher Schauerromantik steht, zeigt sich Gogol im „Newskij-Prospekt" und mehr noch in den „Aufzeichnungen eines Verrückten" schon als den Meister der Karikatur, die vom banalsten Alltag ausgeht und eben diese Banalität zum Grausigen steigert. Auch im „Newskij-Prospekt" spürt man freilich noch den Einfluß Hoffmanns. Ganz in Hoffmanns Geiste ist die Gegenüberstellung der beiden Freunde, des idealistischen Künstlers Piskariow, der eine Straßendirne für eine Göttin hält und an der Enttäuschung zugrunde geht, und des selbstgefälligen, beschränkten Leutnants Pirogow, der einer kleinen deutschen Klempnersfrau — sie heißt ausgerechnet Lotte Schiller — nachsteigt und von dem erzürnten Gatten windelweich geprügelt wird, sich aber über die Schmach hinwegsetzt, weil sich zum Glück alles ohne Zeugen abgespielt hat. Auch die Vermischung von Traum und Wirklichkeit, wie wir sie ähnlich im „Bildnis" finden, erinnert an Hoffmann. Vor allem aber zeigt sich Gogol als ebenbürtiger Nachfolger des deutschen Romantikers und genialer Vorläufer Dostojewskijs in seiner Schilderung der Großstadt. Das Bild

des Newskij-Prospekts, das sich aus einer Unmenge von verblüffend echten Einzelbildern und Einzelbeobachtungen zusammensetzt, als Ganzes aber keineswegs realistisch, sondern phantastisch, ja gespenstisch wirkt, ist ein wundervolles Seitenstück zu der Schilderung des Berliner Gendarmenmarkts in „Des Vetters Eckfenster".

In den „Aufzeichnungen eines Verrückten" und dem „Mantel" führt Gogol uns in die Welt, die ihm von seinen ersten Petersburger Jahren her so vertraut und so verhaßt war. Mit all dem Ingrimm, der sich während seiner kurzen Beamtentätigkeit in seiner Seele angesammelt hatte, schildert er das Leben und Treiben in den Kanzleien der Staatsbehörden. Gestalten, wie Akakij Akakijewitsch im „Mantel", der keine größere Seligkeit kennt, als recht schöne Buchstaben hinzumalen, und Popristschin, der „Verrückte", den ein im Theater gehörtes Couplet über die Bestechlichkeit der Beamten mit Schauder vor der „Kühnheit" der modernen Dichter erfüllt, waren ihm unter seinen Kollegen sicher oft begegnet. Aber er sieht diese lächerlichen Geschöpfe nicht nur als Erzeugnisse ihrer Umgebung, sondern auch als Opfer dieser Umwelt. Zur sozialen Satire gesellt sich das soziale Mitleid und macht, daß wir das Menschliche, die lebendige Seele in diesen verachteten Wesen erkennen, mit ihnen leiden und sie lieb gewinnen. Tagaus, tagein treiben die jüngern Beamten ihren Spott mit dem hilflosen Akakij Akakijewitsch und bilden sich ein, ausnehmend witzig und geistreich zu sein:

„Kein Wort erwiderte Akakij Akakijewitsch auf die Neckereien, als wäre er allein im Zimmer. Sie hatten nicht einmal auf seine Arbeit Einfluß: soviel man ihn auch plagte, er machte nie auch nur einen Fehler in seiner Niederschrift. Nur wenn die Späße ganz unerträglich wurden, wenn man ihn an den Ellenbogen stieß, so daß er nicht schreiben konnte, dann sagte er: ‚Lassen Sie mich! Warum kränken Sie mich so?' Und es war etwas Seltsames in den Worten und der Stimme, mit der sei gesprochen wurden. Es klang etwas Mitleiderregendes darin, so daß ein junger Mann, der vor kurzem erst eingetreten war und wie die andern den Alten verspotten zu dürfen glaubte, plötzlich stockte, als hätte ihn ein Pfeil durchbohrt: alles schien ihm mit einemmal verändert und zeigte sich in ganz neuem Lichte. Eine übernatürliche Gewalt stieß ihn von seinen Genossen weg, die er, als er sie kennenlernte, für anständige, gut erzogene junge Leute gehalten hatte. Und noch lange nachher, in den fröhlichsten Augenblicken, erschien ihm im Geiste der kleine Beamte mit der kahlen Stirn und seinen durchdringenden Worten: ‚Lassen Sie mich! Warum kränken Sie mich so?' Und aus diesen Worten tönte noch ein anderes, ungesprochenes: ‚Ich bin dein Bruder! . . .'"

„Ich bin dein Bruder!" Denn auch in diesem elenden Wesen lebt ein Zug zum Höhern, ebenso wie in dem Popristschin der „Aufzeichnungen eines Verrückten". Das Menschliche ist in den beiden nicht ganz erstickt, sie haben die Fähigkeit nicht verloren, sich über den Alltag zu erheben. Freilich äußert sich ihr Idealismus in seltsamen und lächerlichen Formen, entsprechend ihrem Wesen und ihrer Umgebung: bei Akakij Akakijewitsch ist es die Sehnsucht nach dem neuen Mantel, bei Popristschin die Schwärmerei für die Tochter des Herrn Direktors. Popristschin hat auch sonst noch höhere Interessen: er geht gern ins Theater, ist ein eifriger Zeitungsleser, stellt gern politische und philosophische Betrachtungen an. In seiner Großmannssucht und seiner Verliebtheit wirkt er unsagbar komisch, aber doch auch rührend. Denn all sein triviales Geschwätz, all seine lächerlichen Phantastereien sind nichts als das Ventil, durch das eine arme, verkümmerte Seele sich Luft zu schaffen sucht. Er hat eine Seele, und das erhebt ihn über die Kollegen, die ihn verhöhnen, und die Vorgesetzten, die ihn anschreien, denn sie, die sich so klug und vornehm dünken, sind innerlich hohl und tot. Als Popristschin hört, daß seine Angebetete, die Tochter Seiner Exzellenz, sich mit einem Kammerjunker verlobt hat, schreibt er in sein Tagebuch:

„Unsinn! Die Hochzeit darf nicht stattfinden! Was ist denn dabei, daß er Kammerjunker ist? Das ist doch nur ein Titel, nichts Sichtbares, das sich mit Händen greifen läßt. Von seinem Kammerjunkertum wird ihm kein drittes Auge auf der Stirne wachsen. Seine Nase ist auch nicht aus Gold, sondern ebenso wie meine, wie die eines jeden Menschen: er ißt nicht mit ihr, sondern riecht; er hustet nicht mit ihr, sondern niest. Ich habe schon oft versucht, herauszukriegen, woher all diese Unterschiede kommen. Warum und wieso bin ich Titularrat? Vielleicht bin ich's gar nicht! Vielleicht bin ich irgendein Graf oder General und scheine bloß ein Titularrat ..."

Über diesen Grübeleien verliert er schließlich den Verstand und kommt ins Irrenhaus, wo man den „König von Spanien" mit all den „humanen" Mitteln behandelt, die dazumal in der Irrenpflege noch gebräuchlich waren. Der Idealist hat keine bleibende Statt auf Erden. Auch Akakij Akakijewitsch kann sich nur einen einzigen Tag seines neuen Mantels freuen, dem zuliebe er solange gehungert und gedarbt hat. Auf dem Heimwege von dem Fest, das ihm die Kollegen zu Ehren des neuen Mantels gegeben haben, wird er von zwei handfesten Kerlen überfallen und des kostbaren Stückes beraubt. Nun hat sein Dasein jeden Sinn verloren; es bleibt ihm nichts übrig als zu sterben ...

Unmittelbar nach den „Arabesken" erschienen noch vier ukrainische Novellen: „Mirgorod", auf dem Titelblatt als Fortsetzung der „Abende auf dem Vorwerk bei Dikanka" bezeichnet, aber in Haltung und Stimmung den Petersburger Novellen viel näher verwandt. Der böse Geist des seelenlosen Spießertums erhebt sein Haupt auch in der sonnigen Ukraine, in die der Dichter in seinen ersten Geschichten vor ihm geflohen war. Wie ein Abschied von der heroischen Romantik wirkt die umfangreichste Erzählung „Taras Bulba", ein farbenprächtiges Bild des alten Kosakentums, voll wilder Abenteuer und heißer Leidenschaften, voll dröhnenden Lachens und zarter Empfindsamkeit. Gogols dichterisches Wesen wurzelt in det Übertreibung, aber nur dieses eine Mal ist ihm die Übertreibung ins Erhabene, Heroische gelungen, weil ihm Epoche und Milieu, die er schilderte, zu Hilfe kamen.

Auch die Gespenstergeschichte vom „Wij", dem König der Erdgeister, unterscheidet sich scharf von den frühern Schauermären. Sie wirkt wie ein Alpdruck, den man nicht abschütteln kann. Auch die Komik dient nur zur Verstärkung des Grauens. Und man fühlt, daß es dem Dichter bitterer Ernst ist, daß er den Leser nicht bloß gruseln machen will, sondern die unheimlichen Gespenster beschwört, um noch grauenhaftere zu bannen, die ihn quälen.

Vollends die beiden „realistischen" Erzählungen in „Mirgorod": die „Altväterischen Gutsbesitzer" und „Wie Iwan Iwanowitsch sich mit Iwan Nikiforowitsch entzweite", sind nur noch durch die ukrainische Umwelt mit den „Abenden in Dikanka" verbunden; die Stimmung jedoch, von der sie durchdrungen sind, ist die schmerzlich-bange Stimmung der Petersburger Novellen. Über der Idylle von dem alten Ehepaar Afanasij Iwanowitsch und Pulcheria Iwanowna, die nur fürs Essen und Trinken zu leben scheinen und sich doch so lieb haben, daß eines dem andern nachstirbt, liegt ein Hauch banger Wehmut. Die russische Kritik glaubte das dadurch erklären zu müssen, „daß zwei so gute, liebenswerte Wesen ein so menschenunwürdiges, ausschließlich auf das Materielle gerichtetes Dasein führen". Das Gegenteil dürfte wahr sein: der Zauber dieser Idylle liegt gerade darin, daß der Dichter das Menschliche in diesem „menschenunwürdigen" Dasein entdeckt und gezeigt hat, wieviel Güte und Liebe in diesen scheinbar nur dahinvegetierenden alten Leutchen lebendig ist. Das eigentliche Schmerzgefühl bemächtigt sich unser ja auch erst am Schluß, als nach dem Tode der Alten der Erbe, ein entfernter Neffe, erscheint und mit seinen „Reformen" der

Idylle ein Ende macht. Nun wird nicht mehr vegetiert, sondern gewirkt und geschafft — aber wie? Der neue Herr ist die verkörperte selbstbewußte Dummheit, das platte Spießertum, das keine Ideale kennt.

Erst wenn es zu handeln beginnt, zeigt sich das Spießertum in seiner ganzen Grauenhaftigkeit. Das ist der tiefere Sinn der Geschichte vom Streit der beiden Freunde Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforowitsch, die jahrelang friedlich ihre Melonen aßen und ihre Schweine züchteten, bis der eine den andern in einem ganz unwesentlichen Streit „Gänserich" nannte. Nun hat die Freundschaft ein Ende, nun wird prozessiert und appelliert, bis der letzte Silberrubel aus der urväterlichen Truhe in die Taschen der Herren vom Gericht gewandert ist. Lange Jahre nach dem ersten Streit besucht der Erzähler das Städtchen wieder, findet beide



Abb. 47. Schlußszene des „Revisor".
Nach einer Zeichnung von N. W. Gogol.

einstigen Freunde stark gealtert und vergrämt vor, und jeder teilt ihm vertraulich mit, daß morgen der Prozeß endlich zu seinen Gunsten entschieden werde. Seufzend hört der Erzähler die Mitteilung an und fährt weiter im kalten Herbstregen:

„Die dürren Pferde setzten sich in Bewegung; ihre tief im grauen Schlamm versinkenden Hufe brachten Laute hervor, die dem Ohr unangenehm klangen. Der Regen goß in Strömen auf den jüdischen Kutscher herab, der sich notdürftig mit einer Matte zugedeckt hatte. Die Feuchtigkeit drang mir durch Mark und Bein. Der trübselige Schlagbaum mit dem Wächterhäuschen, in dem ein Invalide seinen alten Waffenrock flickte, zog langsam vorüber. Wieder dasselbe Feld, hier aufgewühlt und schwarz, dort grünend; nasse Dohlen und Krähen, eintöniges Regengeplätscher, ein tränender Himmel ohne jeden Sonnenschimmer! Es ist doch zu langweilig auf dieser Welt, meine Herrschaften!"

Während Gogol noch an diesen Novellen arbeitete, trug er sich schon mit dramatischen Plänen. Eine Komödie: „Der Wladimirorden dritter Klasse", die in höhern Beamtenkreisen spielen sollte, blieb unvollendet, nur einzelne Szenen wurden später zu selbständigen Genrebildern ausgestaltet und in die gesammelten Werke des Dichters aufgenommen. Aber in den Jahren 1834–35 wurde „Der Revisor" geschrieben und am 19. April 1836 in Petersburg

aufgeführt, nachdem der Widerstand der Zensurbehörde durch das persönliche Eingreifen des Zaren Nikolaus gebrochen war. Der Zar wohnte auch der Erstaufführung bei und soll am Schluß gesagt haben: „Hier haben alle etwas abgekriegt, und ich am meisten." Damit ist der „Revisor" als soziale Komödie gekennzeichnet. Die Lotterwirtschaft der Provinzbureaukratie wird hier in einer Weise gebrandmarkt, die es nur zu begreiflich erscheinen läßt, daß alle, die sich getroffen fühlten, in ein Wutgeheul ausbrachen, daß man das Stück als gemeine Verleumdung bezeichnete, den Dichter einen Feind Rußlands nannte, der in Ketten nach Sibirien geschafft werden müsse. Wenn der Zar trotzdem soviel Gefallen an der Komödie fand, so erklärt es sich nur daraus, daß er besser als seine Beamten und die meisten Zuschauer die konservative Gesinnung Gogols erkannt hatte. Auch der „Revisor" schließt mit einer Verbeugung vor der Regierung: noch hat sich die Erregung der betrogenen Betrüger über den Schwindler, den sie für den geheimen Revisor gehalten hatten und der ihnen ihr gutes Geld aus der Tasche gezogen hat, nicht gelegt, da erscheint ein Gendarm mit der Meldung: „Der auf Allerhöchsten Befehl aus Petersburg soeben eingetroffene Regierungsbeamte läßt Sie alle auffordern, zu ihm zu kommen." Von diesem „echten" Revisor haben die Herren natürlich ganz andere Dinge zu gewärtigen als von dem rechtzeitig verdufteten „falschen".

Molières „Tartuffe", Fonwisins „Landjunker" und Kapnists „Schikane" schließen ja ähnlich, aber keiner von diesen Vorläufern ist so bemüht wie Gogol zu zeigen, daß es sich hier nicht um einen Deus ex machina, sondern um das Walten einer höhern Macht, um eine tragische Nemesis handelt. In dem Einakter „Im Vestibül des Theaters", in dem Gogol alle widersprechenden Urteile der Kritik über seine Komödie und seine Entgegnungen zusammenfaßt, läßt er einen Zuschauer auch darüber spotten, daß in Rußland kein Stück ohne die Regierung enden könne. „Sie taucht unweigerlich auf, wie das unentrinnbare Fatum in den Tragödien der Alten." Darauf erwidert ein anderer:

„Nun, sehen Sie, dann ist es doch etwas Unwillkürliches bei unsern Komödiendichtern. Es gehört zum besondern Charakter unserer Komödie. In unserer Brust ist ein geheimer Glaube an die Regierung verborgen. Und warum auch nicht? Gott gebe, daß sich die Regierung immer und überall ihres Berufes bewußt bleibe: die Vorsehung auf dieser Erde zu vertreten, und daß wir an sie glauben können, wie die Alten an das Schicksal glaubten, das den Verbrecher ereilt."

Dieser Auffassung entsprechend läßt Gogol nach dem Erscheinen des Gendarmen nicht gleich den Vorhang fallen, sondern schließt seine Komödie mit einer stummen Szene. Die Meldung vom Eintreffen des Revisors soll wie ein elektrischer Schlag auf die ganze Gesellschaft wirken; das Wort erstirbt ihnen auf den Lippen, alle stehen mit vor Entsetzen erstarrten Zügen da, wie sie durch die Schreckenskunde überrascht wurden. Für jede der Hauptpersonen hat Gogol die Stellung genau vorgeschrieben, und wir besitzen mehrere zeichnerische Skizzen von ihm, in denen immer neue Gruppierungen und Stellungen versucht werden (vgl. Abb. 47). Aber merkwürdigerweise war Gogol schon bei der ersten Aufführung mit der Wiedergabe dieser Szene wenig zufrieden, und auch bei allen spätern Aufführungen bis auf die neueste Zeit hat sie nie so erschütternd gewirkt, wie der Dichter es wünschte, einfach, weil sie nur ein äußerer Abschluß ist und die eigentliche Handlung mit dem Augenblick zu Ende ist, wo die Beamten erkannt haben, daß sie die Genarrten sind und nun einer dem andern die Schuld an dem Mißverständnis zuschiebt. Wirklich tragisch ist nicht das Erscheinen des Gendarmen, sondern der Verzweiflungsausbruch des enttäuschten Stadthauptmanns:

„Dreißig Jahre bin ich Beamter; kein Kaufmann, kein Unternehmer konnte mich jemals übers Ohr hauen; Halunken über Halunken habe ich betrogen; gerissene Kerle, die die ganze Welt bestohlen haben würden, hab' ich hineingelegt. Drei Gouverneure hab' ich beschwindelt! ... Ach du dicknäsiger Narr! Einen Kienspan, einen Lappen für einen großen Herrn halten! Da fährt er jetzt hin mit Schellenklang! In die ganze Welt trägt er die Geschichte hinaus ... Wahrhaftig, wen Gott strafen will, dem nimmt er erst den Verstand! Was war denn an diesem Lausbuben, was an einen Revisor erinnert hätte? Nichts, gar nichts! Auch nicht ein Fingerbreit! Aber alle schrien sie: ‚Der Revisor! Der Revisor!'"

Der letzte Satz hebt die Eigenart der Komödie Gogols scharf hervor. Das Verwechslungsmotiv, auf dem sie sich aufbaut, ist nicht neu; von Kotzebues „Deutschen Kleinstädtern" bis zu Gottfried Kellers „Kleider machen Leute" ist es unzählige Male in der Weltliteratur behandelt worden. Nirgends aber ist die Verwechslung so wenig begründet wie bei Gogol. Weil zwei als Klatschmäuler und Neuigkeitsschnüffler berüchtigte Herren im Gasthof einen elegant gekleideten jungen Menschen gesehen haben, der seit zehn Tagen dort wohnt und seine Rechnungen nicht bezahlt, schließt die gesamte Beamtenschaft, ebendieser junge Mensch müsse der erwartete Revisor sein. Schon Gogols Zeitgenossen fanden das unmöglich. Allein sie übersahen, daß gerade durch diese Unmöglichkeit die Seelenverfassung der Beamten, die der Besuch des Revisors aus dem Paradies des Nichtstuns und des ungestörten Genusses ungezählter Schmiergelder zu vertreiben droht, die heillose Angst, die sie alle gepackt hat, uns so anschaulich und überzeugend vor Augen geführt wird, wie das auf andere Weise gar nicht möglich gewesen wäre. Gogol geht aber noch weiter: sein falscher Revisor ist weder ein bewußter Schwindler noch gar ein Hochstapler, sondern nichts weiter als ein Leichtfuß und Hohlkopf, der nur daran denkt, wie er mit seinem gutsitzenden Frack und seinen Spitzenmanschetten den Mädchen die Köpfe verdrehen könnte, und der ganz ehrlich überzeugt ist, er verdanke die ihm zuteil werdende Aufnahme in der Stadt nur seinem vornehmen Aussehen und seinen feinen Petersburger Manieren. Auch wenn er später, vom reichlich genossenen Alkohol beschwingt, die Schleusen seiner Beredsamkeit öffnet und den Damen die unglaublichsten Geschichten von seinem Leben in der Großstadt auftischt, ist er ganz naiv. „Er ist kein Lügner von Beruf", sagt Gogol, „und vergißt selbst, daß er lügt." Dabei weiß er immer noch nicht, wofür man ihn hält, erst sein schlauer Diener muß ihn darüber aufklären, und ist so wenig Herr der Lage, daß es ihm gar nicht einfällt, sie richtig auszunutzen. Erst als ihm von den Beamten Geld angeboten wird, kommt ihm der Gedanke an eine kleine Anleihe, den er dann sofort weidlich ausnützt, ohne zu begreifen, daß man ihn bestechen will. Darum kann man auch nicht sagen, daß Gogols Beamte einem Betrüger zum Opfer fallen. Sie betrügen sich selbst, sie sind das Opfer ihrer eigenen Angst, ihres bösen Gewissens; der Revisor ist ein Popanz, den sie sich selbst geschaffen haben. Gerade dadurch aber gewinnt die Komposition des „Revisor" eine Geschlossenheit sondergleichen; die Komödie zeigt uns eine Welt, die nur sich selbst lebt und die in sich selbst zusammenbricht.

Außer dem „Revisor" besitzen wir noch zwei kleinere Komödien von Gogol, beide erst in den 40er Jahren erschienen, aber schon zwischen 1833 und 1835 entworfen: „Die Heirat" in zwei Akten und „Die Spieler", oft fälschlich als „Bruchstück" bezeichnet, in Wahrheit ein völlig in sich abgeschlossener Einakter. „Die Heirat" ist eine sehr witzige Milieu- und Charakterkomödie ohne jede Tendenz. Zum erstenmal wird hier eine Gesellschaftsklasse auf die russische Bühne gebracht, durch deren Darstellung später Ostrowskij seinen Ruhm erwarb:

Kaufmannschaft und Kleinbürgertum mit ihren „patriarchalischen" Sitten, ihrem starren Festhalten an der Überlieferung. Drei Gestalten prägen sich dem Zuschauer besonders ein: die resolute Heiratsvermittlerin, der schüchterne Ehekandidat, ein Vorläufer von Gontscharows Oblomow, und sein geschäftiger Freund, ein Hans in allen Gassen, der alles besser machen zu können glaubt als die Heiratsvermittlerin, und sich dabei elend blamiert, weil der zaghafte Bräutigam sich im letzten Augenblick durch einen Sprung aus dem Fenster aus Hymens Banden rettet. „Die Spieler" sind eine neue Abwandlung des Themas vom betrogenen Betrüger, ein Virtuosenstück, das den Zuschauer bis zuletzt in größter Spannung hält und durch die unerwartete Enthüllung des Schwindels in der Schlußszene aufs äußerste verblüfft.

Der Sturm von Entrüstung und Begeisterung, den die Aufführung des „Revisor" entfesselte, erregte Gogol dermaßen, daß er beschloß, ins Ausland zu gehen; denn nur fern von allen literarischen Zänkereien, allem Cliquen- und Klüngelwesen glaubte er die Ruhe und Muße für das neue Werk finden zu können, das ihn seit 1835 beschäftigte und das die Krone seines Schaffens werden sollte, den Roman: „Die toten Seelen". Im Juni 1836 verließ er Rußland und kehrte erst im Sommer 1848 endgültig zurück. In diesen zwölf Jahren war er nur zweimal vorübergehend in der Heimat: im Herbst 1839 und von September 1841 bis Juni 1842, als es galt, den vollendeten ersten Teil der „Toten Seelen" in Druck zu geben und den Druck zu überwachen. Im Mai 1842 erschien dieser erste Teil, in dem der Dichter nur „das Portal zu dem Palaste sah", den er „in seiner Seele errichtete und der endlich das Rätsel seines Daseins lösen sollte".

Auf den Vorwurf, eine Stadt, wie Gogol sie in seinem „Revisor" zeige, sei in Wirklichkeit undenkbar, hatte der Dichter geantwortet:

„Die Komödie spielt auf einem idealen Schauplatz. Es ist ein Sammelbecken; von überallher, aus den verschiedensten Winkeln Rußlands sind hier Abweichungen von der Wahrheit, Verfehlungen, Mißbräuche zusammengeströmt, um einer Idee zu dienen: beim Zuschauer einen starken, edlen Abscheu gegen vieles Häßliche und Gemeine zu wecken. Der Eindruck ist um so stärker, als keine der dargestellten Personen ihr menschliches Wesen ganz verloren hat: man spürt das Menschliche überall... Ich glaube, nichts muß dem Verfasser lächerlicher erscheinen als der Vorwurf: warum seine Personen nicht sympathisch seien, wo er doch alles darangesetzt hat, sie möglichst abstoßend zu machen. Ja, käme nur ein einziger Ehrenmann in der Komödie vor, und wäre er mit allen herzgewinnenden Eigenschaften ausgestattet, so stellten sich alle ohne Ausnahme auf die Seite dieses Ehrenmannes und vergäßen jene, die ihnen jetzt ein so großes Entsetzen eingeflößt haben ..."

Was hier über den „Revisor" gesagt ist, gilt ebenso von den „Toten Seelen", zum mindesten von dem ersten Teil. Ein so vollendetes Bild der menschlichen Kleinheit und Trivialität, Dummheit und Albernheit findet sich in der Weltliteratur nicht zum zweitenmal. Man bewundert immer wieder diese Fülle realistischer Züge, die von einer ganz einzigartigen Beobachtungsgabe zeugen, die aber gerade durch ihre Fülle das Werk über die bloße naturalistische Wirklichkeitsschilderung hinausheben – und zugleich über die bloße soziale Satire, der es womöglich nur um russische Verhältnisse zu tun ist. Gogol dringt bis zum allgemein menschlichen Kern seiner Helden; diese Beamten und Gutsbesitzer, der empfindsame Manilow, der Geizhals Pliuschkin, der tolle Nosdriow, sie alle sind Menschheitstypen, die aber so lebendig wirken, weil sie so fest im Boden ihres Volkes und ihrer Zeit wurzeln.

Aber gerade dieses Wurzeln im heimischen Boden machte das Werk in weit höherem Maße zur sozialen Satire, als der Dichter selbst beabsichtigte. Schon die Voraussetzung der

Handlung ist ganz und gar durch die russischen Verhältnisse in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bedingt, als der hörige Bauer wie jede beliebige Ware gekauft, verkauft und verpfändet werden konnte. Die von den Gutsbesitzern für die leibeigenen „Seelen" zu zahlende Kopfsteuer wurde auf Grund von Bauernregistern entrichtet, die nur alle zehn Jahre revidiert wurden. Für die in der Zwischenzeit gestorbenen Bauern mußte bis zur Aufstellung des neuen Registers die Steuer ebenso gezahlt werden wie für die lebenden, und so konnte ein gerissener Schwindler sehr wohl auf den Gedanken kommen, die Gutsherren von der Steuerlast zu befreien, indem er ihnen die „toten Seelen" für einen Spottpreis abkaufte, um sie dann als „lebendig" bei der Agrarbank zu verpfänden und sich nach Empfang des Geldes schleunigst aus dem Staube zu machen.



Abb. 48. Titelblatt der 2. Auflage von Gogols „Toten Seelen".

So macht es Gogols Held Pawel Iwanowitsch Tschitschikow, der als Aufkäufer von „toten Seelen" von Stadt zu Stadt, von Gut zu Gut reist und dem Dichter auf diese Weise Gelegenheit gibt, ein Bild des ganzen russischen Lebens in allen seinen Gesellschaftsschichten zu entrollen. Tschitschikow ist kein „großer Verbrecher", auch kein Leichtfuß wie Chlestakow im „Revisor", sondern ein biederer Spießbürger, ein Herr zwischen 35 und 40 Jahren, nicht zu dick und nicht zu dünn, immer freundlich lächelnd, immer entgegenkommend und dienstbereit. Er weiß jeden richtig zu nehmen, jedem das zu sagen, was er hören will, und darum ist alles von ihm entzückt. Er will mit seinem Unternehmen auch niemand schädigen; er will sich bloß ein kleines Kapital zulegen, um später gemütlich im eigenen, wohleingerichteten Hause leben [zu

können, eine nette rundliche Frau und etliche guterzogene Kinder zur Seite. Und von dem gleichen Schlage sind auch alle seine Opfer, nur daß sie nicht so schlau sind wie er. Sie alle sind „tote Seelen", rettungslos versunken im Sumpf des ödesten Spießertums. Es ist nichts Großes, Starkes, Eigenes an ihnen, weder im guten, noch im schlechten Sinne; sie kennen keine ewigen Fragen, keine innern Kämpfe, sie leben überhaupt nicht. Sie alle trifft der Spruch der Apokalypse: „Du sprichst: Ich bin reich und habe gar satt und bedarf nichts! und weißt nicht, daß du bist elend und jämmerlich, arm, blind und bloß."

Das ist der Eindruck, den der abgeschlossene erste Teil der „Toten Seelen" auf den Leser macht. Gogol aber strebte nach höhern Zielen. 1835, als er die Arbeit am Roman begonnen hatte, äußerte er sich Puschkin gegenüber, er wolle hier „ganz Rußland wenigstens von einer Seite zeigen". Bald genügt ihm das aber nicht. Etwas „Kolossales" soll entstehen, das heilige Rußland soll von allen Seiten gezeigt werden, das Gesellschafts- und Volksbild sich zum Menschheitsbild steigern, aus den Niederungen des ersten Teils mit seinem lächerlichen Kleinstadttreiben soll der Weg zu immer lichtern Höhen emporsteigen; an Stelle der „toten" Seelen sollen im zweiten Teil „erwachende", im dritten „lebendige" gezeigt werden. Nicht „Roman" nennt der Dichter sein Werk, sondern „Epopöe". Ob ihm bei der Komposition wirklich Dantes heilige Reise durch Hölle, Fegefeuer und Paradies vorgeschwebt hat, wie einige russische Forscher vermuten, mag dahingestellt bleiben; ganz von der Hand weisen läßt sich die Vermutung nicht.

So erklären sich im ersten Teil der „Toten Seelen" die vielen „lyrischen Einlagen", die in so seltsamem Gegensatz zu der satirischen Darstellung menschlicher Narrheit und Jämmerlichkeit stehen, in denen der Dichter verspricht, im weitern Verlauf der Erzählung andere, bisher unberührte Saiten ertönen zu lassen: der ganze unermeßliche Reichtum des russischen Geistes wird sich da auftun, Männer werden erscheinen, mit göttlichen Tugenden begabt, ein wunderbares russisches Mädchen, wie es sonst nirgends in der Welt zu finden ist, ganz Selbstverleugnung und Großherzigkeit, „und tot werden daneben erscheinen alle tugendhaften Menschen der andern Völker, wie das Buch tot ist neben dem lebendigen Wort."

Aber die Kraft reichte für diese große Aufgabe nicht aus. Diese Kraft wurzelte ganz und gar in der Hyperbel, doch während Gogols Karikaturen von Leben nur so sprühen, wirken die heroischen Gestalten in den Bruchstücken des zweiten Teils der „Toten Seelen" leblos und unwahr. Und Gogol empfand das selbst, hielt aber seine künstlerische Schwäche für eine moralische und zermarterte sich in Selbstvorwürfen. Weil er immer nur gespottet, immer nur Zerrbilder geschaffen hatte, war ihm der Blick für das Große, Wahre und Schöne verlorengegangen. Seine frühern Werke verflucht er nun, wenn er sie nicht, wie den „Revisor", mystisch-allegorisch ausdeutet: die Stadt ist die Seele des Menschen, die Beamten sind unsere Laster und Leidenschaften, der angekündigte Revisor ist der ewige Richter, dessen Blicken nichts entgeht, der falsche Revisor Chlestakow ist das leichtsinnige Gewissen des Weltkindes, das sich durch lügenhafte Selbstbeschönigung betören läßt.

Alles das ist bezeichnend für den Romantiker. Denn dessen Wesen ist der Zwiespalt. Der Wunsch, ihm zu entrinnen, treibt den Schwärmer und Träumer in den blinden Autoritätsglauben hinein. Der Fall Gogol ist ein Seitenstück zu dem Fall Zacharias Werner. Aber weit mehr als für Werner bedeutete für Gogol die Bekehrung den Zusammenbruch. Denn sie vernichtete seine Schaffenskraft, indem sie ihr Aufgaben stellte, denen er nicht gewachsen

war. Gogol hatte sich immer als Prediger gefühlt; nun hielt er es erst recht für seine Pflicht, die Mitmenschen über sein bisheriges Wirken aufzuklären, damit nicht noch mehr Seelen irregeführt wurden, und zugleich drängte es ihn, allen den Weg des Heils zu zeigen, den er gefunden zu haben meinte. So kam 1847 an Stelle des zweiten Teils der „Toten Seelen", dessen schon geschriebene Kapitel vernichtet wurden, ein anderes Buch: „Ausgewählte Stellen aus dem Briefwechsel mit Freunden", in dem Gogol nicht nur die bedingungslose Unterwerfung unter die Gebote der griechisch-katholischen Kirche als der Weisheit letzten Schluß predigt, sondern auch alle Freiheitsbestrebungen, alle westeuropäische Bildung verwirft. Zweifelsucht und Hochmut sind die einzigen Früchte dieser Bildung, nur im Festhalten an der Orthodoxie und der Autokratie liegt das Heil; die Leibeigenschaft ist eine göttliche Einrichtung, durch die Herr und Knecht sich gegenseitig zu christlicher Liebe erziehen sollen.

Die Wirkung dieses Buches war ungeheuer – aber von ganz anderer Art, als Gogol erwartet hatte. Die Empörung der liberalen Jugend war grenzenlos. Ihr Wortführer Belinskij schrieb an den Dichter einen maßlos leidenschaftlichen Brief, in dem Worte fallen wie „Prediger der Knute, Apostel der Ignoranz, Vorkämpfer der Finsternis, Anwalt tatarischer Sitten" und zum Schluß die Verdächtigung ausgesprochen wird, Gogol habe sein Buch nur in der Absicht geschrieben, zum Erzieher des Zarenenkels ernannt zu werden ...

Die Verdächtigung war natürlich völlig grundlos. Belinskij war ein todkranker Mann, als er dieses Schreiben an Gogol richtete. Daß er soviel Leidenschaft aufbrachte, zeigt, wie sehr ihn Gogols Buch empört hatte; aber er ahnte nicht oder wollte nicht wissen, daß der Mann, den er so begeistert verehrt hatte und den er nun mit so wilden Schmähungen überschüttete, ebenso krank war wie er, daß die scheinbar so anmaßende Predigt Gogols nur der Verzweiflungsschrei einer Menschenseele war, die sich selbst verloren hatte, eines Dichtergenius, der seine Schöpferkraft schwinden sah ...

Die allgemeine Ablehnung des „Briefwechsels" traf Gogol sehr hart. Das Ziel, sich durch dieses Bekenntnis für sein großes Werk zu reinigen und zu heiligen, hatte er nicht erreicht, und wieder quälte er sich mit Selbstvorwürfen und suchte leidenschaftlich nach Mitteln, die erlöschende Schöpferkraft neu zu entfachen. Sein Aufenthalt im Auslande war seit 1842 ein unstetes Wanderleben gewesen. Er hatte geglaubt, seine „Toten Seelen" nur außerhalb Rußlands schreiben zu können, weil man die Dinge nur aus einer gewissen Entfernung richtig zu sehen vermöge; als aber das Werk auch im Auslande nicht vorwärtskommen wollte, ging dem Dichter die Erkenntnis auf, nur der könne das russische Leben wahrheitsgetreu schildern, der selbst mitten in diesem Leben stehe. So beschloß er 1848 nach Rußland zurückzukehren, vorher aber noch nach Jerusalem zu pilgern und am Grabe des Heilandes den Segen Gottes auf sich und sein Werk herabzuflehen. Allein der Aufenthalt im Heiligen Lande brachte ihm nur eine neue Enttäuschung. Nur noch deutlicher erkannte er hier „die Dürre seines Herzens und seine Selbstliebe".

Beinahe vier Jahre (1848–52) hat Gogol nach der Rückkehr aus Jerusalem noch in Rußland gelebt, zuletzt in Moskau, im Hause des Grafen A. P. Tolstoj. Immer wieder nimmt er die Arbeit an den „Toten Seelen" auf, und immer wieder vernichtet er, was er geschrieben. Kurze Perioden neu aufflackernder Schaffensfreudigkeit wechseln mit Wochen und Monaten dumpfer Verzweiflung und asketischen Kasteiens. Zu allem übrigen geriet er jetzt noch unter den immer stärkern Einfluß eines fanatischen Pfaffen, Matwej

Konstantinowskij aus Rshew, der von ihm verlangte, er solle der Schriftstellerei, die an sich schon Sünde sei, ganz entsagen und nur noch seinem Gott leben. Es ist ein erschütterndes Bild, wie sich der Dichter in Gogol gegen diese Forderung aufbäumt. Aber er war nicht mehr stark genug, den Kampf bis zu Ende zu kämpfen.

Am 12. Februar 1852 verbrannte er alles, was er noch an Manuskripten besaß, darunter den fast abgeschlossenen zweiten Teil der „Toten Seelen", und von da an war sein Leben nur noch ein dumpfes Hinbrüten. Unter dem Vorwand einer würdigen Vorbereitung zur Kommunion weigerte er sich hartnäckig, Nahrung zu sich zu nehmen; man holte schließlich Ärzte, wollte ihn mit Gewalt zum Essen zwingen, mußte aber schließlich davon ablassen, denn es kam nichts dabei heraus als eine sinnlose, grausame Quälerei. Am 21. Februar wurde der Dichter endlich von seinen Leiden erlöst ...

7. Slawophilen und Westler.

Die erste russische Revolution war gescheitert, wenn man den mit ganz unzulänglichen Mitteln unternommenen Versuch einer kleinen Schar weltfremder Idealisten überhaupt Revolution nennen kann. Der Zusammenbruch führt zur Prüfung seiner Ursachen, und das Ergebnis dieser Prüfung ist die Erkenntnis, daß der scheinbar so groß angelegten Bewegung die tiefern geistigen Grundlagen fehlten. Diese gilt es nun zu schaffen. Und wieder ist es die Jugend, die sich darum bemüht. Die Studentenschaft wird zum Träger der geistigen Bewegung in Rußland. In den 30er Jahren bildet sich jener Typus des russischen Studenten aus, der dem Ausländer aus der spätern Erzählungsliteratur so vertraut ist: der junge Mensch, den heißer Wissensdurst und der leidenschaftliche Wunsch, seinem Volke und der Menschheit zu dienen, aus der dunkelsten Provinz in die Residenz getrieben hat, der seine eigentliche Bildung hier aber nicht in den Hörsälen und Instituten der Hochschule erhält, sondern in gemeinsamer Lektüre und endlosen nächtlichen Debatten mit Gleichgesinnten, irgendwo in einer verräucherten „Bude", bei Tee und Zigaretten ...

Die Puschkin, Rylejew usw. hatten als ganz junge Menschen die napoleonischen Kriege miterlebt, sie waren Zeugen der begeisterten Stimmung gewesen, die auf diese Kriege folgte. Nun tritt ein Geschlecht auf den Plan, dessen Vertreter, zwischen 1810 und 1815 geboren, ihr bewußtes Leben in der Zeit der tiefsten Niedergeschlagenheit nach dem Zusammenbruch begannen. Aus dieser Niedergeschlagenheit galt es herauszukommen, man mußte sich eine neue sichere Weltanschauung schaffen, einen neuen Glauben, weil der alte getrogen hatte. Zu dieser Generation gehörten ja auch Lermontow und Gogol. Aber beide gingen ihre eigenen Wege. Lermontow hielt sich als Moskauer Student von seinen Studiengenossen fern; Gogol fand mit seinen Zeitgenossen erst Fühlung, da er als fertiger Dichter vor sie hintrat; nun wurde er freilich mit Jubel begrüßt, bis seine innere Krise, die keiner richtig verstand, ihn der Jugend wieder entfremdete.

Unter den „Idealisten der 30er Jahre" heben sich zwei Gruppen hervor, von denen die eine, philosophisch gerichtete, sich um den jungen Nikolaj Wladimirowitsch Stankewitsch (1813–40) schart, während im Mittelpunkt der andern, politisch gerichteten, das Freundespaar Herzen und Ogariow steht. Aber auch die „Philosophen" geraten, nachdem sie erst einmal

bei Hegels Geschichtsphilosophie angelangt sind, ins politische Fahrwasser, und als die Frage nach der weltgeschichtlichen Sendung Rußlands aufgeworfen wird, da scheiden sich die Geister: es entstehen die beiden Gruppen der Slawophilen und der Westler, und die Westler aus dem Kreise um Stankewitsch sehen sich bald auf gleichen Wegen mit Herzen und seinen Genossen.

Zu dem Kreise um Stankewitsch gehörten Bakunin, Belinskij, Konstantin Aksakow; später kamen noch Granowskij und Katkow hinzu. Man fing mit Schelling an und ging dann zu Kant über, mit dem man nicht viel anzufangen wußte; man machte sich daher an Fichte, dessen „Vorlesungen über die Bestimmung des Menschen" in den jungen Köpfen einen unglaublichen Wirrwarr hervorriefen. Erst bei Hegel kamen die Geister zur Ruhe. Hier hatten sie gefunden, was sie brauchten. „Es gab keinen einzigen Paragraphen in Hegels Logik", erzählt Herzen, „der nicht in verzweifelten Disputationen mehrerer durchwachter Nächte erstürmt worden wäre ..." Man eignete sich alle Grundgedanken des Hegelschen Systems an, aber man gab ihnen oft eine ganz eigentümliche Deutung. Es war den jungen Schwärmern vor allem um die Ethik und die Geschichtsphilosophie Hegels zu tun, denn so sehr sie auch in philosophischen Träumen schwelgten, ihr eigentlicher Wunsch war doch, ein System zu finden, das ihnen die Erscheinungen des Lebens rund um sie herum, des russischen Lebens deutete. Und so sehen wir, daß Hegels Satz „Alles Wirkliche ist vernünftig" für Bakunin und Belinskij zum Kernpunkt des ganzen Systems wird, und daß Belinskij das Wort „wirklich" im buchstäblichsten Sinne nimmt und die russischen Zustände aus Hegels Philosophie zu rechtfertigen sucht. Man traut seinen Augen nicht, wenn man in einem Brief des spätern Radikalen Belinskij liest, Peter der Große sei ein Beweis dafür, daß Rußland seine Freiheit nicht selbst gewinnen, sondern von seinen Zaren erhalten werde:

„Wir haben noch keine Rechte, wir sind noch Sklaven, aber nur, weil wir noch Sklaven sein müssen. Rußland ist noch ein Kind, das eine Wärterin braucht, in deren Brust ein von Liebe zu ihrem Zögling erfülltes Herz schlagen müßte, deren Hand aber eine Rute hielte, um etwaige Unarten zu strafen. Rußland, so wie es jetzt ist, eine Verfassung geben hieße es zugrunde richten. Nicht in das Parlament würde das befreite russische Volk gehen, sondern in die Schenke ..."

Bei dieser Anschauung konnte man aber auf die Dauer nicht bleiben, denn die russische „Wirklichkeit" war nicht zu rechtfertigen. 1837 ging Stankewitsch ins Ausland; in Berlin hörte er Karl Werder und Eduard Gans, und hier dämmerte ihm die Erkenntnis, daß die abstrakte Philosophie, das reine Denken, doch nicht sein wahrer Beruf sei. Um sich in Hegels Logik zurechtzufinden, muß er sich Kräfte aus dem Genuß der Kunst, aus der wirklichen Welt holen. „Die einzige Rettung vor dem Wahnsinn ist die Geschichte!" ruft er ein anderes Mal aus. Ein Umschwung in seiner Weltanschauung scheint sich anzukündigen, aber ehe er zu voller Klarheit gekommen war, starb Stankewitsch am 24. Juni 1840. Im Herbst desselben Jahres kam Bakunin nach Deutschland. Er fand den Ausweg aus dem Zwiespalt sehr bald, indem er sich dem linken Flügel der Hegelianer, Arnold Ruge und Genossen, anschloß. 1842 erschien in Ruges „Deutschen (früher Hallischen) Jahrbüchern" sein Aufsatz über die Reaktion in Deutschland, der in dem kühnen Satz gipfelt: „Die Lust am Zerstören ist eine schaffende Lust." Der Aufsatz war unterzeichnet „Jules Elisard", und Herzen, der nicht ahnte, wer dahinter steckte, bemerkte in seinem Tagebuch, Jules Elisard wäre der erste Franzose, der Hegel und das deutsche Denken verstanden hätte. „Wenn die Franzosen einmal darangehen, die Ergebnisse der deutschen Wissenschaft zu verallgemeinern und zu

popularisieren — wozu sie sie natürlich erst verstanden haben müssen —, dann beginnt die große Zeit der „Betätigung"[1]. Der Deutsche hat noch nicht die Sprache dafür. Zu diesem Werke können vielleicht auch wir unser Scherflein beitragen."

Worin sollte nun dieses Scherflein bestehen? Welches war die Sendung Rußlands in dem großen weltgeschichtlichen Prozeß? Die Entwicklung Rußlands hatte sich in ganz anderer Weise vollzogen als die der Kulturvölker Europas. Sollte das nicht bedeuten, daß dem russischen Volke eine besondere Aufgabe zugefallen war, und worin bestand sie? Die verschiedene Beantwortung dieser Frage führte zur Spaltung innerhalb des Freundeskreises; bald standen sich die zwei Parteien, Westler und Slawophilen, feindlich gegenüber. Aber verhängnisvoll sollte der Gegensatz erst werden, als er auf das Gebiet der praktischen Politik hinübergriff.

An die Spitze der „Westler" stellt man gewöhnlich Peter Jakowlewitsch Tschaadajew (1794—1856), den Freund Puschkins und Gribojedows. 1836 erschien der erste seiner „Philosophischen Briefe" in Nadeshdins „Teleskop". Es ist der erste Versuch, die Frage nach der geschichtlichen Mission Rußlands zu beantworten. Er rief ein ungeheures Aufsehen hervor. „Seit Gribojedows ‚Verstand schafft Leiden' hatte kein Literaturwerk einen so großen Eindruck gemacht", sagt Herzen. Der Chef der Gendarmerie, Graf Benckendorff, fand es allerdings unbegreiflich, „wie ein Russe sich so tief erniedrigen konnte, etwas Derartiges zu schreiben". Der Verfasser könne unmöglich bei vollem Verstand gewesen sein, und deshalb wurde dem Generalgouverneur von Moskau empfohlen, Tschaadajew durch einen geschickten Arzt behandeln zu lassen, der den Patienten jeden Morgen besuchen sollte; ferner solle darauf gesehen werden, daß der Kranke „sich nicht der schädlichen Einwirkung der feuchten und kalten Luft aussetze". Die Zeitschrift „Teleskop" wurde verboten, ihr Herausgeber Nadeshdin nach Ust-Sysolsk verschickt und der Zensor Boldyrew, der die Erlaubnis zum Druck des Tschaadajewschen Briefes gegeben hatte, seines Amtes enthoben.

Was waren nun die Grundgedanken dieses unglückseligen Briefes? Nicht jeder geschichtliche Entwicklungsgang ist zugleich auch ein Fortschritt, erklärt Tschaadajew. Nicht auf das äußere Geschehen kommt es an, sondern auf die Idee, die sich darin offenbart. Warum fesseln uns die Geschicke der westlichen Völker? Weil in ihnen die Idee des Christentums als der Schaffung des Gottesreiches auf Erden zur Entfaltung kommt. Die Geschichte der Chinesen dagegen läßt uns ganz kalt, weil wir in ihr jede leitende Idee vermissen. Wie steht es nun mit Rußland? Es schwankt zwischen Ost und West, ohne bisher einen klaren Weg gefunden zu haben. In seiner Entwicklung ist kein Sinn, kein Ziel zu erkennen.

„Wir schreiten so sonderbar den Weg der Zeiten entlang, daß kein Schritt, den wir getan, eine Spur hinterläßt. Alles das ist die Folge einer eingeführten, auf Nachahmung beruhenden Kultur. Wir haben keine eigene, urtümliche Entwicklung, keinen natürlichen Fortschritt. Die alten Ideen werden durch neue verdrängt, die aber nicht aus den alten hervorgehen, sondern Gott weiß woher kommen. Wir wachsen, aber wir reifen nicht; wir gehen vorwärts, aber in merkwürdigen Zickzacklinien, die zu keinem Ziele führen. Wir sind wie Kinder, die man nicht selbständig denken gelehrt hat; wenn sie heranreifen, haben sie nichts Eigenes ..."

Die einzige Rettung für Rußland, das Land ohne Vergangenheit und ohne Gegenwart, besteht darin, die ganze Erziehung des Menschengeschlechts an sich selber noch einmal von

[1] Herzen bedient sich des deutschen Worts.

vorn zu beginnen. Das kann aber nur im engsten Anschluß an den Westen geschehen. Rußland muß denselben Weg gehen, den die Völker Europas gegangen sind. Es gibt nur einen Weg des Fortschritts, wie es nur eine wahre Kultur gibt: die europäische, und nur ein wahres Christentum: das römisch-katholische. Solange Rußland nicht zielbewußt diesen gemeinsamen Weg aller großen Völker betreten hat, wird es in der Geschichte der Menschheit ebensowenig zu bedeuten haben wie etwa Abessinien.

Aber Rußland kann dadurch, daß es das große Beispiel der westlichen Völker vor Augen hat, den Weg, den diese Völker hinter sich haben, schneller und leichter durchschreiten; es braucht die Fehler seiner Vorgänger nicht zu wiederholen, und es kann sie infolgedessen vielleicht sogar überflügeln. Es könnte dazu berufen sein, die Völker Europas vor der drohenden sozialen Auflösung zu retten, wie es sie im Mittelalter vor dem Einbruch der Mongolen rettete. Rußland wird vielleicht einst all die Fragen lösen, um die Europa streitet. „Ich glaube, wir sind später gekommen als die andern, um es besser zu machen als sie.“

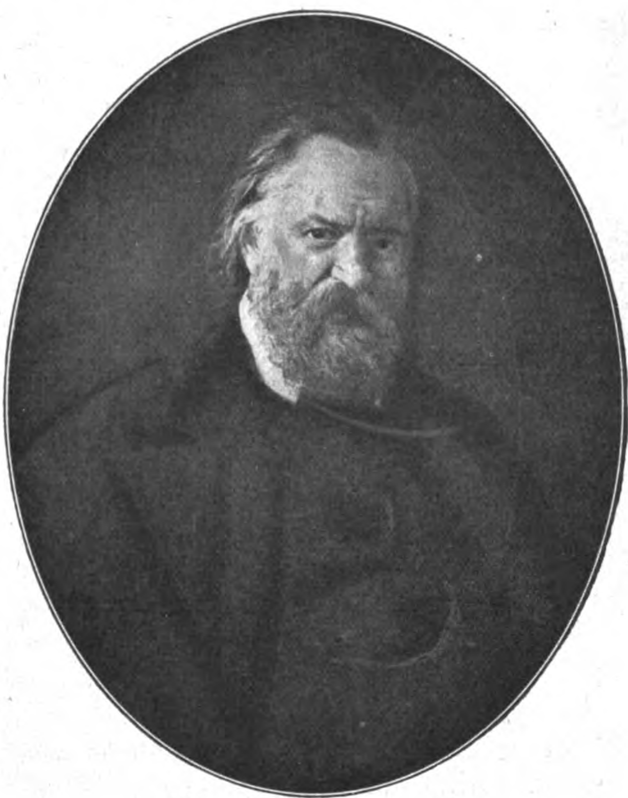


Abb. 49. Alexander Herzen.
Nach einem Gemälde von N. N. Gué.

Der Prophet, der gekommen war, dem Volke zu fluchen, segnet es. Der „Westler“ berührt sich hier ganz nah mit dem Slawophilen; in der Hauptsache, dem Glauben an die messianische Sendung Rußlands, ist er mit ihnen einig; die Anschauungen gehen nur in bezug auf den Inhalt dieser Sendung auseinander. Aber man braucht bei Tschaadajew nur die Worte „Rußland“ und „Europa“, „Orthodoxie“ und „Katholizismus“ ihre Plätze wechseln zu lassen, so hat man ein Glaubensbekenntnis, das sich von dem slawophilen kaum unterscheidet.

Ebenso nahe berührt sich ein anderer großer Westler, Herzen, mit den Slawophilen, wenn man von dem Religiösen absieht, das für Tschaadajew und die Slawophilen eine der wichtigsten Grundlagen ihrer Weltanschauung bildet, während es bei Herzen überhaupt keine Rolle spielt. Aber noch 1861, in seinem Nachruf auf Konstantin Aksakow, konnte er sagen: „Wir blicken wie Janus oder wie der Doppeladler nach zwei verschiedenen Seiten, aber das Herz ist dasselbe.“

Alexander Iwanowitsch Herzen (1812–70; Abb. 49) wurde als Sohn eines reichen Gutsbesitzers namens Jakowlew in Moskau geboren. Seine Mutter, Henriette Wilhelmine Luise Haag, von Jakowlew „mein Herz" genannt (daher der Name des Sohnes „Herzen"), stammte aus Stuttgart. Der Knabe wuchs auf dem Gute des Vaters im Gouvernement Pensa auf und erhielt eine nach damaligen Begriffen sehr gute Erziehung; die schiefe Stellung seiner Mutter im Hause konnte aber nicht ohne Eindruck auf ihn bleiben und weckte frühzeitig oppositionelle Stimmungen in ihm. Mit seinem Altersgenossen und Freunde Nikolaj Platonowitsch Ogariow (1813–77), über den als Lyriker an anderer Stelle zu reden sein wird, schwärmt er wie Marquis Posa mit seinem Don Karlos von kommenden Zeiten, da „der Mensch, sich selbst zurückgegeben, zu seines Werts Gefühl erwacht, der Freiheit erhabne, stolze Tugenden gedeihen"; das tragische Ende der Dekabristen „schreckt seine Seele aus ihrem kindlichen Schlummer" empor. Als Student in Moskau wird er mit Ogariow bald zum Mittelpunkt eines Kreises, in dem im Gegensatz zu Stankewitsch und seinen Genossen von vornherein die politischen Interessen vorherrschten. Auch hier kommt man schließlich zu Hegel, aber Herzen erkennt in Hegels System sofort die „Algebra der Revolution", und neben Hegel wird Saint-Simons Lehre den jungen Leuten zur Offenbarung. „Eine neue Welt klopfte an unsre Tür, und unsere Herzen taten sich ihr weit auf."

Die Jahre 1834–42 verbrachte Herzen als strafversetzter Beamter in verschiedenen Provinzstädten; 1838 hatte er geheiratet. Sein Briefwechsel mit der Braut, Natalie Sacharjina, gehört zu den eigentümlichsten menschlichen Dokumenten der Zeit; Natalie war eine tiefreligiöse, romantische Natur, und es gelang ihr, Herzen für eine Zeitlang in den Bann ihrer Anschauungen und Empfindungen zu ziehen. 1842 wurde Herzen aus dem Staatsdienst entlassen und erhielt die Erlaubnis, in Moskau zu wohnen. Hier lebte er bis Januar 1847, und in diesen Jahren wird er mit Belinskij zum Führer der radikalen „westlerischen" Jugend, die nicht nur gegen die Slawophilen Front machte, sondern auch schon in einen gewissen Gegensatz zu den gemäßigten Westlern trat. 1846 schrieb er seinen Roman „Wer ist schuld?", wie seine Aufsätze unter dem Decknamen Iskander. Herzen war kein Dichter, aber sein Roman — er hat auch einige Novellen geschrieben — ist bemerkenswert um seiner Tendenz willen. Der Held von „Wer ist schuld?", Beltow, ist ein unmittelbarer Vorläufer von Turgenews Rudin, ein Mann von Geist und Bildung, aber ohne Willen und ganz weltfremd. Er versucht sich auf allen Gebieten, bereist die ganze Welt, bringt es zu nichts, kehrt in die Heimat zurück, lernt hier eine junge Frau kennen, die sich in ihn verliebt und an dieser Liebe zugrunde geht. Denn sie kann ihrem Gatten nicht untreu werden, einem schlichten, herzensguten Menschen, der mit rührender Liebe an ihr hängt. Beltow aber ist weder stark genug, sie durch seine Leidenschaft zu zwingen, daß sie alles vergißt, noch ist er besonnen genug, sich von ihr zu trennen, als es noch nicht zu spät ist. Er läßt die Dinge an sich herankommen, statt sie zu beherrschen. So werden drei Menschen unglücklich: wer ist schuld? Niemand oder alle, antwortet Herzen. Die Schuld liegt an der Unfähigkeit dieser Menschen, über ihr individuelles Gefühl hinauszuwachsen. Beltow kannte nur sein Ich, das Ehepaar Kruziferskij nur sein stilles „Glück im Winkel". „Der Rettungsanker", sagt Herzen in seinem Tagebuch, „ist die Idee, die Welt der allgemeinen Interessen; der Geist des Menschen schwebt zwischen zwei Welten. Wollte er das individuelle Gefühl verachten, so wäre das unnatürlich; das Gegenteil wäre es aber auch..." Die Hingabe an die

Idee, an das Allgemeine wird nicht nur vom Manne, sondern auch von der Frau gefordert; der Einfluß der George Sand, die in den 40er Jahren der Abgott der russischen Jugend war, tritt deutlich zutage.

1847 verließ Herzen Rußland, um nie wieder zurückzukehren. Auf seine vielseitige Tätigkeit als politischer Schriftsteller soll hier nicht näher eingegangen werden; nur von der Wandlung, die seine politisch-sozialen Anschauungen im Auslande durchmachten, seien hier einige Worte gesagt. Dieser Sozialist, Materialist und Atheist war im Kern seines Wesens doch Romantiker, und daraus erklärt sich die große Wirkung seiner Schriften. Denn in Rußland fand jede sozialpolitische Lehre um so eher Macht über die Gemüter, je reichlicher sie mit romantischem Öl gesalbt war. Die sogenannte „wissenschaftliche" Richtung des Westlertums, wie sie etwa die Geschichtschreiber Granowskij und Kawelin, später Pypin, vertraten, die Richtung, aus der sich der spätere Liberalismus entwickelte, hat nie besonders stark auf die russische Seele gewirkt. Diese Vertreter des Westlertums leugneten jeden grundsätzlichen Gegensatz zwischen Rußland und Europa; das russische Volk war für sie ein europäisches Volk wie alle andern; seine Entwicklung vollzog sich nach denselben Gesetzen und war nur durch unglückliche äußere Verhältnisse gehemmt worden. Darum galt es jetzt, alle Kräfte daranzusetzen, die Weiterentwicklung in der Richtung eines völligen Anschlusses an Europa zu beschleunigen, allerdings auch nicht zu überhasten, denn ein völliges Überspringen geschichtlicher Zwischenstufen wurde für unmöglich angesehen. Man hat den Vertretern dieser Richtung stets Achtung gezollt, aber eine starke Wirkung auf die Geister ging doch nur von den Westlern aus, die durch ihre romantischen Neigungen den Slawophilen weit näher kamen, als sie zugeben wollten.

Neben Tschaadajew ist Herzen der eigentliche Vertreter dieser Art von Westlertum. Ganz im Banne der Ideen des französischen utopischen Sozialismus kam er nach Westeuropa, um hier eine bittere Enttäuschung zu erleben. In einem Volk, dessen geistige Führer so erhabene Ideale predigten, mußten doch auch die Kräfte vorhanden sein, diese Ideale zu verwirklichen. Statt dessen sah er in Berlin, Paris, London nichts als „kleinliches, schmutziges Spießertum". „Der Herr der Welt ist der Krämer, der auf jedes Ding seinen Stempel drückt." Auch vom Proletariat ist nichts zu erwarten. „Hier die besitzenden Spießer, die sich hartnäckig weigern, auf ihr Monopol zu verzichten, dort die besitzlosen, die jenen ihren Besitz entreißen wollen." — „Alle Ströme der Geschichte, zum mindesten der westeuropäischen, münden in den Sumpf des Spießertums."

Aber wenn es im Westen so aussieht, kann es nicht im Osten anders sein? Rußland hat noch keine Bourgeoisie — muß es eine bekommen?

„Jeder europäische Intellektuelle ist ein wenig Philister, weil es ihm furchtbar schwer fällt, die Ketten einer in Jahrtausenden geschmiedeten Kultur abzuwerfen; dem Russen fällt es viel leichter, sich von den Fesseln des ihm nur von außen aufgezwungenen bureaukratisch-bourgeoisen Systems zu befreien, und dann ist er der freieste Mensch in ganz Europa."

Muß nun Rußland auf Grund eines unabänderlichen Entwicklungsgesetzes auch in das Stadium der Bourgeoisherrschaft treten, in dem Europa rettungslos steckengeblieben ist?

„Ich leugne die Notwendigkeit einer Wiederholung in allen Einzelheiten. Wir müssen vielleicht die schweren Prüfungen, die unsere Vorläufer in ihrer geschichtlichen Entwicklung zu bestehen hatten, auch erleben, aber nur so wie der Embryo vor der Geburt alle niedern Stufen der tierischen

Entwicklung durchläuft. Europa hat erst seine schlechten Landwege durch gute Chausseen ersetzt, dann diese durch Eisenbahnen. Wir haben heute noch ganz schauderhafte Landwege, sollen wir deshalb erst Chausseen anlegen und hinterher Eisenbahnen bauen?"

Hier ist so deutlich wie nie vorher die leitende Idee des ganzen russischen Radikalismus ausgesprochen. Die Reformen Peters des Großen und der Sowetstaat Lenins sind ganz gleichgeartete Versuche, vom schlechten Landweg unmittelbar zur Eisenbahn überzugehen. Als Gewähr für das Gelingen des Versuchs aber hatte Herzen nichts anderes als seinen Glauben an das russische Volk, genau so wie die Slawophilen. Und wie bei den Slawophilen gründet dieser Glaube sich auf eine soziale Einrichtung, von der alles Heil kommen soll: die russische Landgemeinde, den primitiven Kommunismus der Bauern, der gewiß noch nicht der Saint-Simonistische Zukunftsstaat ist, von dem man aber vielleicht unmittelbar zu diesem gelangen kann ohne den Umweg über die Bourgeoisie.



Abb. 50. W. G. Belinskij.
Nach einer Zeichnung von K. Gorbunow.

Auf der Höhe seines Einflusses stand Herzen in den Jahren 1857—63, als seine Londoner Zeitschrift „Kolokol" („Die Glocke") in ganz Rußland, mit am eifrigsten von dem Zaren Alexander II., gelesen wurde. Einen tiefen Eindruck machte sein „Du hast gesiegt, Galiläer!", mit dem er 1861 die Aufhebung der Leibeigenschaft begrüßte. Durch seine Stellung zum polnischen Aufstand 1863 verdarb er es freilich mit fast allen seinen Freunden im liberalen Lager; für die äußerste Linke aber war er schon längst nicht mehr radikal genug. So starb er vereinsamt und verbittert am 9. Januar 1870 in Paris. In die russische Literaturgeschichte gehört dieser Publizist nicht nur wegen seines großen Einflusses auf eine ganze Generation, nicht nur um des einen Romans und der paar Novellen willen, nicht nur als glänzender Stilist, sondern vor allem auch als der Verfasser eines der schönsten und reichhaltigsten russischen Memoirenwerke, seiner 1852—55 niedergeschriebenen Lebenserinnerungen „Erlebtes und Gedachtes". In diesem Buch spiegelt sich nicht nur das überaus reiche und bewegte persönliche Leben eines bedeutenden Menschen, sondern auch das Leben eines ganzen Zeitalters. Jahrzehntelang war die russische Regierung eifrig bemüht, jede Erörterung über dieses Werk in der Presse und in der Wissenschaft zu unterdrücken, aber es gab in Rußland unter den Gebildeten kaum einen, der Herzens Erinnerungen nicht mit Begeisterung gelesen hätte.

Herzens Talent gelangte erst nach seiner Übersiedlung ins Ausland zu voller Entfaltung; in den 40er Jahren war nicht er, sondern Wissarion Grigorjewitsch Belinskij (1811–48,

Abb. 50) der eigentliche Meister über die Geister der Jugend. Den „russischen Lessing" nennen ihn manche deutsche Bücher. Der Vergleich hinkt, denn Lessing erscheint als Bahnbrecher für die kommende Literatur, während Belinskij seinen Zeitgenossen die Bedeutung der schon vorhandenen dichterischen Schöpfungen klarlegte; Lessing ist vor allem Polemiker, Belinskij ist es nur nebenbei; bei Lessing herrscht der kritische Verstand, bei Belinskij das leidenschaftliche Gefühl vor. Auch die äußern Lebensschicksale der beiden Schriftsteller sind völlig verschieden.

Belinskij kam als Sohn eines Marinearztes in Sweaborg (Finnland) zur Welt, wuchs in einer entlegenen Kleinstadt (Tschembary, Gouvernement Pensa) auf, wurde für ein Drama „Dmitrij Kalitin", das heftige Angriffe gegen die Leibeigenschaft enthielt, 1832 von der Moskauer Universität relegiert — der Zensor, dem das Drama vorgelegt worden war, war zugleich Universitätsprofessor —, schloß sich dem Kreise um Stankewitsch und Bakunin an und ließ sich von den Freunden in die Geheimnisse der Schellingschen und Hegelschen Philosophie einweihen, denn er selbst verstand zu wenig Deutsch, um die Werke der großen Denker in der Ursprache zu lesen. Durch Privatstunden und Übersetzungen französischer Romane, die für ihn gleichzeitig Sprachübungen bedeuteten, schlug er sich kümmerlich durch, bis Nadeshdin ihn zur Mitarbeit an seinem „Teleskop" heranzog. In der Unterhaltungsbeilage zu dieser Zeitschrift, „Molwa" („Gerücht"), erschien 1834 seine erste große kritische Abhandlung „Literarische Träumereien", eine Übersicht über die ganze russische Literaturentwicklung seit Tredjakowskij und Lomonosow, die mit den Größen der Vergangenheit scharf abrechnet und in der Behauptung gipfelt, Rußland habe überhaupt noch keine Literatur, weil es keine nationale Physiognomie habe. Durch Peter den Großen seien Volk und „Gesellschaft" voneinandergerissen worden, das Volk verharre in seiner alten Roheit, die Oberschicht aber habe alles Russische abgestreift, die poetischen Überlieferungen der Heimat vergessen. Erst wenn Rußland wieder eine Gesellschaft von ausgeprägter nationaler Eigenart haben werde, werde es auch eine wirkliche Literatur erhalten. Bis dahin aber heiße es lernen, lernen, lernen! „Wir brauchen keine Literatur, die kommt zur rechten Zeit auch ohne Anstrengung unserseits von selbst, sondern Bildung!"

In einer Reihe kleinerer Aufsätze der folgenden Jahre setzt der Kritiker sich mit Gogol, Baratynskij, Benediktow u. a. auseinander. Überraschend ist das ästhetische Feingefühl, mit dem das Echte erkannt und in seiner Bedeutung aufgezeigt wird. Ein Aufsatz über den großen Moskauer Schauspieler Motschalow als Hamlet zeigt uns Belinskij als einen der wenigen europäischen Kritiker, die ihren Lesern eine wirkliche Vorstellung von der Eigenart einer szenischen Leistung vermitteln; hier denkt man wirklich an Lessing. Von Schelling hat Belinskij seine Auffassung der Kunst als Aufgehen im ewigen Leben der Idee und von der völligen „Zwecklosigkeit" der Kunst. Von dem Dichter wird vor allem „Objektivität" verlangt, daher wird Goethe gepriesen und Schiller von oben herab behandelt; als der Kritiker sich dann auf den falsch verstandenen Satz Hegels von der „vernünftigen Wirklichkeit" festlegt, sinkt Schiller noch tiefer in seiner Achtung:

„Seine ‚Räuber', ‚Kabale und Liebe' nebst dem ‚Fiesko', diesem Werk des deutschen Victor Hugo, weckten in mir eine wilde Feindschaft gegen die soziale Ordnung im Namen eines abstrakten Ideals einer Gesellschaft, die von allen geographischen und geschichtlichen Bedingungen einer natürlichen Entwicklung losgelöst in der Luft schwebt. Sein ‚Don Karlos', diese blasse Phantasmagorie von Gestalten ohne Gesichter und rhetorischen Allegorien, diese Apotheose einer abstrakten Liebe zur Menschheit ohne jeden Inhalt, stürzte mich in einen abstrakten Heroismus, außerhalb dessen ich

alles haßte, alles verachtete, und bei dem ich, trotz meiner unnatürlichen, künstlich aufgestachelten Begeisterung, mich selbst ganz deutlich als Null fühlte."

So schreibt Belinskij 1839 an Stankewitsch. In drei Aufsätzen aus den Jahren 1837 bis 1839 („Der Jahrestag von Borodino", „Menzel, der Kritiker Goethes" und „Verstand schafft Leiden") erreicht der Wirklichkeitskultus den Höhepunkt. Der Absolutismus der russischen Zaren wird als gottgewollte Einrichtung gepriesen, dem Dichter wird geraten, die Welt in ihrer vernünftigen Wirklichkeit anzuschauen, aber nicht zu kritisieren, vor allem aber sich nicht mit politischen Dingen zu befassen, Gribojedows Tschatzkij wird wegen seines Mangels an Verständnis für die vernünftige Wirklichkeit als Schreihals, Phrasendrescher, Steckenpferdreiter lächerlich gemacht. So manches von dem, was Belinskij später an Gogols „Briefwechsel" so empörte, findet sich hier von ihm selbst ausgesprochen, und zwar als feste, unerschütterliche Überzeugung. „Alles, was ist, ist notwendig, vernünftig und wirklich", heißt es in dem Aufsatz über Wolfgang Menzel, und als Herzen Belinskij daraufhin fragte, ob damit auch jede Gewalttat, Inquisition, Despotismus usw. ein für allemal gerechtfertigt seien, antwortete Belinskij ohne Bedenken mit Ja. „Er schauderte vor keiner noch so kühnen Schlußfolgerung zurück, ließ sich weder durch den sittlichen Anstand, noch durch die Meinung anderer beirren, wovor schwache und unselbständige Leute eine so große Angst haben", berichtet Herzen.

Aber bei dieser Anschauung konnte Belinskij nicht bleiben. 1839 war er einer Aufforderung des Redakteurs Krajewskij gefolgt und aus Moskau nach Petersburg übergesiedelt, um als ständiger Mitarbeiter an der von Krajewskij herausgegebenen Zeitschrift „Otetschestwennyja Sapiski" („Vaterländische Annalen") tätig zu sein. In dieser Zeitschrift erschienen auch die erwähnten „hegelianischen" Aufsätze. Aber gerade in Petersburg gingen ihm die Augen über die gepriesene „Wirklichkeit" auf. Schon im November 1839 schreibt er:

„Je länger ich lebe und denke, desto mehr und heißer liebe ich Rußland, aber ich fange an zu begreifen, daß diese Liebe nur seinem substantiellen Wesen gilt, sein Attribut aber, seine Wirklichkeit bringen mich der Verzweiflung nahe, alles ist schmutzig, gemein, empörend unmenschlich."

Im Februar 1840 schreibt er an denselben Freund, W. P. Botkin:

„Petersburg war für mich ein furchtbarer Felsen, gegen den meine Schönseligkeit schmerzhaft anrannte. Das war notwendig, und wenn mir später nur besser wird, so will ich das Schicksal segnen, das mich in diese traurigen finnischen Sümpfe trieb ... Uns richtete das Chinesentum zugrunde. Wir sahen unser ganzes Heil nur in unserm engen Kreise. Wenn ein Gedicht, eine Novelle erschien und du, ich, K. und die übrigen Sonderlinge entzückt waren, sagten wir, das Publikum hätte dieses Meisterwerk verstanden. Aber um zu erfahren, was das lesende Publikum eigentlich ist, muß man in Petersburg gelebt haben."

Und im Oktober 1840 hat er seinen Weg gefunden:

„Ich verfluche mein gemeines Streben nach Versöhnung mit der gemeinen Wirklichkeit! Es lebe der große Schiller, der edle Advokat der Menschheit, der helle Stern des Heils, der Befreier der Gesellschaft von den blutigen Vorurteilen der Überlieferung! ‚Es lebe die Vernunft, es schwinde die Nacht!' wie der große Puschkin ausrief. Mir ist jetzt die menschliche Persönlichkeit mehr als die Geschichte, mehr als die Gesellschaft, mehr als die Menschheit ..."

Dieser Weg führt ihn zu denselben Quellen, zu denen sich Herzen gefunden hatte: George Sand, Saint-Simon, Proudhon, Fourier usw. Demgemäß ändert sich auch seine Kunstanschauung. 1843 schreibt er:

„Der Geist unserer Zeit ist so geartet, daß auch die größte schöpferische Kraft uns nur vorübergehend in Staunen versetzen kann, wenn sie sich mit Vogelgesang begnügt, wenn sie sich ihre Welt schafft, die nichts gemein hat mit der philosophischen und geschichtlichen Wirklichkeit der Gegenwart, wenn sie sich einbildet, die Erde sei ihrer nicht würdig, ihr Platz sei in den Wolken, irdische Leiden und Hoffnungen dürften ihre geheimnisvollen Träume und poetischen Betrachtungen nicht stören!"

Die Freiheit des Schaffens wird, so meint Belinskij, dadurch nicht gefährdet, daß der Künstler der Gegenwart dient; er braucht sich keine Gewalt anzutun; er muß nur ein Bürger seines Vaterlandes und ein Sohn seiner Zeit sein, braucht nur Liebe zur Menschheit und einen gesunden, praktischen Wahrheitssinn zu besitzen, für den Überzeugung und Handeln, Dichten und Leben eins sind.

Soziale Tendenz und realistische Darstellung, das ist es, was Belinskij nun vor allem am Kunstwerk schätzt. Daher seine immer mehr wachsende Begeisterung für Gogol, daher die furchtbare Enttäuschung, die ihm Gogols „Briefwechsel" bereitete und die ihn zu dem leidenschaftlichen Protestschreiben an den unglücklichen Dichter veranlaßte. In diesem Brief kommt das ganze unbändige Temperament Belinskijs zum Ausdruck, den schon seine Moskauer Freunde „Bessarione furioso" getauft hatten. Wie ganz er in den neuen erlösenden Ideen des Sozialismus aufging, wie die politische Doktrin für ihn religiöser Glaube war, zeigen folgende Bruchstücke eines Schreibens an Botkin aus dem Jahre 1841:

„In mir hat sich eine wilde, tolle, fanatische Liebe zur Freiheit und Unabhängigkeit der menschlichen Persönlichkeit entwickelt ... Ich verstehe jetzt die französische Revolution, verstehe auch die blutige Liebe Marats zur Freiheit, seinen blutigen Haß gegen alles, was sich von der Verbrüderung mit der Menschheit auch nur durch einen wappengeschmückten Wagen unterscheiden wollte ... Ein neues Extrem hat mich gepackt: die Idee des Sozialismus, die mir zur Idee der Ideen geworden ist, zum Sein des Seins, zur Frage der Fragen, zum A und O des Glaubens und des Wissens. Alles aus ihr, für sie und zu ihr. Immer mehr werde ich zum Weltbürger ... Die menschliche Persönlichkeit ist der Punkt, über dem ich wahnsinnig zu werden fürchte. Ich fange an, die Menschheit zu lieben, wie Marat es tat: um ihren geringsten Teil glücklich zu machen, könnte ich, scheint mir, alle übrigen mit Feuer und Schwert vernichten ..."

Es ist klar, daß bei einem so gearteten Kritiker die Ästhetik sich schließlich der Ethik unterordnen muß. Immer häufiger wird das Literaturwerk, das der Kritiker bespricht, für ihn nur zum Anlaß, seine sozialen und politischen Anschauungen auszusprechen. Belinskij wäre als reiner Publizist vielleicht noch bedeutender geworden als Herzen, wenn er nicht unter dem schweren Druck der Petersburger Zensur gestanden hätte. So mußte er Literaturkritiker bleiben, und wenn er auch geneigt war, ein Dichterwerk um seiner Absicht willen zu überschätzen — es genügt, auf seinen George-Sand-Kultus hinzuweisen, den er aber mit unzähligen seiner Zeitgenossen auch außerhalb Rußlands gemein hat —, so besaß er doch ein so starkes künstlerisches Empfinden, einen so sichern Geschmack, daß er zu so schiefen Urteilen, wie sie seine Nachfolger aussprachen, nicht fähig war. Er war der erste, der den Russen ihre großen Dichter Puschkin und Gogol deutete, und er hat bis zu seinem Ende mit leidenschaftlicher Verehrung zu diesen beiden aufgeblickt. Er wurde zum Bahnbrecher der neuen realistischen Literatur, er erkannte das Talent in den jungen Dichtern, die in den 40er Jahren zum erstenmal an die Öffentlichkeit traten und deren Reifezeit zu erleben ihm nicht mehr vergönnt war: er hat Turgenew, Gontscharow, Dostojewskij, Majkow, Alexej Tolstoj freudig begrüßt und ihnen eine große Zukunft vorausgesagt. Zu seinen literarischen Verdiensten kam dann noch der Zauber seiner reinen, nur auf das Ideale gerichteten

Persönlichkeit, die jugendliche Begeisterung des „furioso“, die wiederum auf junge Menschen hinreißend wirkte, so daß bis ins 20. Jahrhundert hinein nicht anders als mit kritikloser Bewunderung von Belinskij gesprochen wurde, daß jeder Versuch einer objektiven Beurteilung seiner Person und seiner Ideen als Majestätsverbrechen gebrandmarkt wurde.

Belinskij starb am 26. Mai 1848 in Petersburg. Sein schwacher Körper vertrug das ungesunde Sumpfklima der Residenz nicht; dazu kam der harte Kampf ums tägliche Brot, die journalistische Fron, in der es mit Aufsätzen über Gogol, Puschkin, George Sand usw. nicht getan war, sondern die von dem Kritiker die Verarbeitung ungeheurer Mengen wertloser Tagesliteratur verlangte. 1847 ging die von Puschkin gegründete Zeitschrift „Sowremennik“ in den Besitz der Schriftsteller Panajew und Nekrasow über. Die Leitung des kritischen Teils übernahm Belinskij. Aber er war damals schon ein todkranker Mann. Vergeblich suchte er im Sommer 1847 in den schlesischen Bädern Heilung von seinem Lungenleiden. In Salzbrunn schrieb er den berühmten Brief an Gogol (vgl. S. 209). Von da ging er nach Paris. Aber das Heimweh ließ ihm keine Ruhe. „Er war zu sehr Russe und konnte außerhalb Rußlands ebensowenig leben, wie ein Fisch auf dem Sande“, sagt Turgenew von ihm. Nach Petersburg zurückgekehrt, fühlte er sich bald wieder sehr schlecht, war aber immer noch unermüdlich tätig. Seine letzte Arbeit, die übliche Jahresübersicht über die russische Literatur, erschien in den beiden ersten Sowremennik-Heften für 1848. Bemerkenswert ist hier neben der sehr starken Betonung des sozialen Gedankens in der Kunst die Ablehnung der reinen Zweckdichtung. Eine Dichtung muß vor allem ein Kunstwerk sein; ist sie das nicht, so können ihr auch die tiefsten Gedanken und die modernsten Probleme nicht helfen.

Als überzeugter Westler hat Belinskij die Slawophilen so scharf angegriffen wie kein zweiter seiner Gesinnungsgenossen. Dabei verfiel er allerdings in den Irrtum, die echten Slawophilen mit den Vertretern des Regierungsnationalismus zu verwechseln, und bestätigte so Herzens Wort, daß für die echten Slawophilen ein gutes Verhältnis zur Regierung eher ein Unglück als etwas Erwünschtes bedeutete. Herzen fährt dann fort:

„So pflegen aber die Konsequenzen jeder Doktrin, die sich auf die Autorität stützt, zu sein: sie mag in einer Beziehung revolutionär sein, sie muß in einer andern notwendig konservativ sein und sieht sich infolgedessen zu der traurigen Alternative verdammt, entweder ein Bündnis mit ihrem Gegner einzugehen oder ihr Prinzip zu verlassen.“

Man darf nicht vergessen, daß die napoleonischen Kriege nicht nur die Stimmung erzeugten, die schließlich zum Dezemberaufstand führte, sondern daß zu ihren Folgeerscheinungen, in Rußland wie anderswo, auch eine mächtige Steigerung des Nationalgefühls gehörte. Man hatte das Ungeheuer besiegt, vor dem ganz Europa zitterte, und glaubte, Europa müsse den Russen dafür ewig dankbar sein. Wenn aber das russische Volk die Kraft zu einer Tat besessen hatte, die von den Völkern des Westens nicht vollbracht werden konnte, so mußte von selbst die Frage laut werden, ob Rußland denn wirklich immer noch vor Europa dastehen müsse wie der Schüler vor dem Lehrer, ob nicht vielmehr die Zeit gekommen sei, wo Europa von Rußland lernen könne. Auf dem Erfurter Kongreß antwortete der Minister Speranskij auf die Frage des Zaren, wie es ihm im Auslande gefalle: „Majestät, bei uns sind die Menschen besser, hier die Einrichtungen.“ Das hätte auch jeder Westler sagen können. Die

Nachfolger Alexanders I. und Speranskijs setzten aber auch die Vorzüglichkeit der Einrichtungen in Zweifel. Der Gegensatz zwischen Absolutismus und Freiheitsbestrebungen wurde zum Gegensatz zwischen Rußland und dem Westen. Dem Absolutismus, meinte man, verdankt Rußland seine Größe, in ihm liegt die Gewähr für seine glanzvolle Zukunft. Dank seiner einzigartigen geschichtlichen Entwicklung hat Rußland allein die heiligsten Güter der Menschheit zu wahren gewußt. Es hat daher die Pflicht, sie nicht nur weiterhin zu erhalten, sondern auch in Europa und gegen Europa für sie zu kämpfen. Dieser Standpunkt findet seine schärfste Formel in einem Bericht des Unterrichtsministers Uwarow über die Revision der Moskauer Universität im Jahre 1832. Es wird darin der Wunsch ausgesprochen, daß bei der russischen Jugend eine gründliche moderne Bildung sich einen möchte mit dem heißen Glauben an die echtrussischen staatserhaltenden Grundsätze der Orthodoxie, Autokratie und Nationalität.



Abb. 51. A. S. Chomiakow.
Nach einem Gemälde von V. Wasnetzow
(Moskau, Rumianzow-Museum).

Diese dreiteilige Formel steht auch auf dem Banner der Slawophilen. Der Unterschied zwischen ihnen und den Regierungsnationalisten besteht nur darin, daß die Slawophilen die Art und Weise, wie Nikolaus I. die staatserhaltenden Grundsätze durchführte, keineswegs als Verwirklichung ihres Ideals gelten lassen konnten. Sie hatten daher von Zensur und Polizei nicht weniger auszustehen als die Westler. Anderseits lag die Versuchung nahe, die Grenzen zwischen Ideal und Wirklichkeit zu verwischen, also in denselben Fehler zu verfallen wie Belinskij mit Hegels vernünftiger Wirklichkeit. Dieser Versuchung erlagen schon manche Slawophilen der 40er Jahre, wie Pogodin, Schewyriow; zum Verhängnis wurde das dem Slawophilentum aber erst, als seine Vertreter sich unter Alexander II. der praktischen Politik zuwandten. Nun mußte die ganze Bewegung entarten.

Die Urheber der Bewegung aber waren ebenso reine Idealisten wie die ersten Westler. Sie berühren sich vor allem mit Tschaadajew in ihrer religiösen Einstellung. Iwan Kirejewskij (1806—55), der einstige Herausgeber des so schnell zugrunde gegangenen „Europäers" (vgl. S. 179), sein Bruder Peter (1808—56) und Alexej Stepanowitsch Chomiakow (1804—60; Abb. 51) sind die Hauptvertreter des religiös gerichteten Slawophilentums. Sie teilen mit Tschaadajew die Abneigung gegen den materialistischen Rationalismus,

in den sich die westliche Kultur verrannt hatte und aus dem einen Ausweg zu finden die Aufgabe Rußlands sein sollte. Aber während für Tschaadajew das wahre Christentum sich einzig in der Form der römischen Kirche offenbart, während er im Osten nur byzantinisch-mongolische Verknöcherung sehen will, behaupten Chomiakow und Kirejewskij, nur die griechische Orthodoxie und das russische Volk als ihr einziger Hüter hätten die Grundsätze der reinen christlichen Lehre unverfälscht bewahrt. Der griechisch-orthodoxe Glaube ist die unmittelbare mystische Erfassung der gottgeoffenbarten ewigen Wahrheit; der römische Katholizismus aber hat den unglücklichen Versuch gemacht, die göttliche Offenbarung verstandesgemäß zu begründen und zu beweisen; dadurch geriet die westeuropäische Theologie in ein abstrakt-rationalistisches Fahrwasser. Bezeichnend ist das Urteil, das Iwan Kirejewskij in den 30er Jahren, als er noch starke westlerische Neigungen bekundete, über Schleiermacher fällte. Er sah in ihm „die schönste und ehrwürdigste Ruine des 18. Jahrhunderts", einen Menschen, der „im Herzen gläubig ist, aber mit dem Verstande zu glauben sich zwingen will". Der wahre Glaube bedarf des Verstandes überhaupt nicht. Darum erschien den Slawophilen der Protestantismus auch nicht als Gegensatz zum Katholizismus, sondern als seine notwendige Folge. Der Protestantismus ist in dem Bemühen, den Glauben verstandesmäßig zu begründen, so weit gekommen, daß er den Glauben so gut wie ganz beseitigt hat. Das Wesen des wahren Christentums ist Freiheit des in sich einigen Geistes, der römische Katholizismus jedoch ist Einheit ohne Freiheit, der Protestantismus Freiheit ohne Einheit, und so stehen beide in Widerspruch zu dem Begriff der wahren Kirche als der in Christo einigen und freien Gemeinde der Heiligen. Nur in der christlichen Kirche des Ostens herrscht Freiheit in der Einheit und Einheit und Einigkeit in der Freiheit.

Und darum ist das russische Volk, als das einzige große Volk, das dem wahren Christentum treu geblieben ist, zum Erlöser Westeuropas berufen. Diese Erlösung dachte sich Kirejewskij als eine Verschmelzung westlicher und östlicher Kultur, wobei der Erlöser von dem Erlösten doch noch manches übernehmen würde. Das Religiöse ist bei ihm noch stärker als das Nationale, aber einen Glauben ohne Gläubige gibt es nicht, und so mußte von selbst die Frage kommen, warum gerade das russische Volk zum auserwählten Werkzeug des göttlichen Willens bestimmt war, denn es gab ja noch andere Völker griechisch-orthodoxen Bekenntnisses. Es mußte also noch ein Grundzug im Wesen des russischen Volkes selbst gefunden werden, der sich zur weltgeschichtlichen Idee erheben ließ. Diesen Zug fanden Chomiakow und Konstantin Aksakow (1817—60) in der Organisation der russischen Bauerngemeinde, dem sogenannten „Mir". Die Gemeinde erscheint ihnen als eine auf rein sittlicher Grundlage aufgebaute Genossenschaft. Die bei den Versammlungen des „Mir" geforderte Einstimmigkeit aller Beschlüsse steht in vollem Gegensatz zu der Vergewaltigung der Minderheiten durch die Mehrheit in den Parlamenten des Westens. Ein einstimmiger Beschluß kann erst zustande kommen, wenn alle sich von seiner Zweckmäßigkeit überzeugt haben. Die russische Gemeindeverfassung setzt also eine ganz andere Höhe vor allem der sittlichen Kultur bei ihren Mitgliedern voraus, als das im Westen der Fall ist. Der „Mir" ist aber nur das letzte Überbleibsel des „Wetsche", der altrussischen Volksversammlung. Durch friedlichen Zusammenschluß der einzelnen Gemeinden entstand der russische Staat, nicht durch gewaltsame Eroberung und Unterdrückung wie die Staaten Europas. Daher kennt er keine feindliche Spaltung der Stände, daher ist das Recht hier nicht das Ergebnis formaler Logik

wie im Westen, sondern ein Produkt des Lebens, daher sehen wir statt des aufgeregten Parteiwesens „die unerschütterliche Ruhe und Geborgenheit in einer gemeinsamen Weltanschauung, stille Versunkenheit in die Tiefen des eigenen Gemüts, verbunden mit fortwährender Selbstkritik und höchsten Ansprüchen an moralische Vervollkommnung" (Kirejewskij). Deshalb prophezeit Chomiakow:

„Wenn die Brüderschaft der Völker, wenn das Gefühl des Wahren und Guten kein Phantom ist, sondern eine lebenspendende, ewige Kraft, so gehört die Vorherrschaft auf sittlichem Gebiet in Zukunft nicht den Germanen, den Eroberern und Aristokraten, sondern den Slawen, den Ackerbauern und von Standesvorurteilen Freien."

Daher war nach der Ansicht der Slawophilen auch das Verhältnis zwischen Herrscher und Volk in Rußland von jeher ein ganz anderes als in Westeuropa. Es war ein von jedem Zwange freies Vertrauensverhältnis. Weil die Gemeinde jeden Zwang, jede Gewalt scheute, wollte sie nicht selbst herrschen, sondern stellte sich freiwillig unter die Herrschaft des Staates. Staat und Volk stützen sich gegenseitig und sind nur durcheinander und miteinander stark. Das Volk mischt sich nicht in die Verwaltung, der Staat hindert die innere Freiheit des Volkes nicht. Dem Staat kommt die Freiheit des Handelns, dem Volk die Freiheit der Meinung zu. Wenn der Staatslenker die Meinung des Volkes erfahren will, so kann er dessen Auserwählte berufen und sie befragen, braucht sich aber nicht nach ihnen zu richten.

Es war nicht leicht, das Vorhandensein derartiger patriarchalisch-idyllischer Zustände durch geschichtliche Tatsachen zu beweisen. Man mußte daher den russischen Staat in der Form, wie man ihn täglich vor Augen hatte, als Gebilde betrachten, das nicht rein nationalen Ursprungs war, sondern in seiner Entstehung und Entwicklung stark vom Westen beeinflußt war. Die Hauptschuld fiel dabei natürlich auf Peter den Großen. Sein Staat war nicht aus dem Volke hervorgegangen, sondern dem Volke gewaltsam aufgezwungen, und das Volk nahm ihn hin, weil er ihm Schutz gegen äußere Feinde gewährleistete, und weil es sich lieber seine geistige Freiheit auf Kosten der politischen erhalten wollte als umgekehrt. In Europa dagegen genoß das Volk volle politische Freiheit bei geistiger Knechtung.

Darum mußten die Slawophilen auch Gegner des Verfassungsstaates sein, der ihrer Ansicht nach immer auf Mißtrauen gegründet ist und „papierne Scheidewände" zwischen Volk und Herrscher errichtet. Daß es im absolutistischen Staat Nikolaus' I. an solchen Scheidewänden auch nicht mangelte, wußten sie sehr genau; sie glaubten nur nicht, daß durch eine Beteiligung des Volkes an der Regierung etwas gebessert werden könnte. Im Gegenteil, durch die Politisierung würde das Volk sein Bestes, seine innere Freiheit verlieren, — und was hülfe es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewönne und nähme doch Schaden an seiner Seele? Der Staat, auch der idealste, war den Slawophilen schließlich nur ein Notbehelf, ein Zugeständnis an die Unvollkommenheit dieser Erdenwelt. „Es ist nicht davon die Rede, welche Form des Staates die bessere und welche die schlechtere ist, sondern daß der Staat als Staat eine Lüge ist", heißt es einmal bei Konstantin Aksakow, der an anderer Stelle den Staat als Träger der äußern Wahrheit dem Volk als dem Hüter und Bewahrer der innern Wahrheit gegenüberstellt.

Daß diese Auffassung von der des amtlichen Nationalismus wesentlich abwich, ist leicht zu erkennen. Und wenn die Slawophilen von einem Vertrauensverhältnis zwischen Volk und Staat redeten, so dachten sie es sich natürlich beiderseitig; daher ihre immer wiederholte

Forderung nach Freiheit des Wortes und der Presse, daher ihr Kampf gegen die Leibeigenschaft, in dem sie mit den Westlern in Reih' und Glied marschierten. Dafür mußten sie freilich das Schicksal ihrer Gegner teilen: die Schriften der Chomiakow, Aksakow usw. wurden ebenso verboten wie die der Herzen und Genossen. Die Lage der Slawophilen war aber insofern noch viel peinlicher, als die Westler sich offen als Oppositionspartei gaben und aus ihrer Abneigung gegen die Selbstherrschaft kein Hehl machten, während die Slawophilen sich für aufrichtige Anhänger dieser Selbstherrschaft hielten und doch von ihr gemaßregelt wurden.

Unter Nikolaus I. war das Slawophilentum nur eine Sekte; unter Nikolaus' Nachfolgern wurde es zur politischen Macht, entartete und verlor seine kulturelle Bedeutung. Diese war aber nicht geringer gewesen als die des Westlertums. Bei allen großen Dichtern Rußlands finden wir die Nachwirkung slawophiler Ideen, nicht nur bei Dostojewskij, sondern auch bei so ausgesprochenen Westlern wie Turgenew und Saltykow, ebenso bei Tolstoj, dessen Auffassung von dem russischen Volk, das den europäischen Staat hinnimmt, um sich seine geistige Freiheit zu wahren, schon bei Aksakow vorgebildet ist.

Der Kampf zwischen Slawophilen und Westlern wurde vor allem in den Zeitschriften ausgefochten, soweit das unter den damaligen Zensurverhältnissen möglich war. In den 40er Jahren gewinnen die Zeitschriften in Rußland eine Bedeutung, die sie bisher nicht besessen hatten. Die Monatsschriften (die „dicken Zeitschriften", wie man sie wegen ihres starken Umfangs in Rußland nennt) beherrschten bis ins 20. Jahrhundert hinein das geistige Leben in einem Maße, wie das in andern Ländern kaum je der Fall gewesen ist. Sie und nicht die Tageszeitungen machten die öffentliche Meinung; die Meisterwerke der großen Erzähler der 60er und 70er Jahre erschienen in den Monatsschriften; die Monatsschrift war die Plattform, von der aus die führenden Kritiker und Publizisten zu der Gesellschaft sprachen. Schon 1840 schrieb Belinskij an Botkin:

„Für unsere Gesellschaft ist die Zeitschrift alles; nirgends in der Welt hat sie eine so wichtige und große Bedeutung wie bei uns ... Die Zeitschrift hat bei uns die ganze Literatur verschlungen. Das Publikum will keine Bücher, es will Zeitschriften, und so bringt man in den Zeitschriften ganze Dramen und Romane, und jede Nummer wiegt ein ganzes Pud[1]. Für die Gegenwart und mehr noch für unsere Zukunft kann das Katheder jetzt von großem Nutzen sein, noch größer aber ist der Nutzen der Zeitschrift, denn mehr noch als der Wissenschaft bedarf unsere Gesellschaft der Menschlichkeit, der Erziehung im Geiste der Humanität."

Und so blieb es noch mehr als ein halbes Jahrhundert lang.

Wichtig ist ferner, daß in den 40er Jahren die Zeitschriften ihr lesebuchartiges Gepräge verlieren, daß sie zu Sprachrohren bestimmter gesellschaftlicher Gruppen, zu Trägern und Predigern bestimmter Gesinnungen werden. In höchst naiver Form, aber sachlich zutreffend schildert das Skabitschewskij in seiner „Geschichte der neuern russischen Literatur":

„Man begann die Schriftsteller nicht nur nach ihrer Begabung zu schätzen, sondern auch nach der Treue, mit der sie zu ihrer Fahne hielten. In den 20er Jahren war nichts dergleichen zu bemerken. Auch Leute, die an der Politik ihrer Zeit leidenschaftlichen Anteil nahmen, hielten ihre literarischen und politischen Neigungen streng auseinander und gaben sich in der Literatur als bescheidene Diener der Musen; sie verlangten nicht nur nicht, daß ihre literarischen Genossen ihre politischen Anschauungen teilten, sondern zeigten sich sogar so wenig wählerisch, daß sie in ihren Kreis so zweifelhafte Personen wie Gretsch, Bulgarin usw. zuließen ... Und wenn die Mehrzahl der

[1] 40 russ. Pfund = 16 kg.

halbwegs anständigen Schriftsteller für Gretsch und Bulgarin nur Haß und Verachtung empfanden, so galten diese Gefühle nicht den politischen Gegnern, nicht ihrer Richtung, sondern ihrer Kriecherei und ihrem Sykophantentum, d. h. rein sittlichen Eigenschaften ... Ganz anders in den 40er Jahren: literarische Ehrlichkeit und Gesinnungstüchtigkeit erscheinen als so heilige Pflicht eines jeden halbwegs achtbaren Schriftstellers, daß es unmöglich wird, ohne diese Eigenschaften seinen guten literarischen Ruf zu wahren ..."

Die wichtigsten Zeitschriften der Westler waren die „Otetschestwennyja Sapiski" und der „Sowremennik", nachdem Nekrasow 1847 die Leitung übernommen hatte. Die Slawophilen hatten keine Zeitschrift, die ihren Bestrebungen ganz entsprach. In dem „Moskwitianin" („Der Moskauer") des Universitätsprofessors Pogodin mußten sie sich neben den Vertretern des Uwarowschen Nationalismus betätigen, und neben den Aufsätzen eines Chomiakow oder Konstantin Aksakow konnte Pogodins Kollege, Schewyriow, sich über das Verhältnis zwischen Westeuropa und Rußland folgendermaßen äußern:

„Bei unsern freundschaftlichen Beziehungen zum Westen merken wir nicht, daß wir es gleichsam mit einem Menschen zu tun haben, der in sich eine böse, ansteckende Krankheit trägt ... Wir küssen ihn, umarmen ihn, teilen mit ihm das Mahl des Gedankens, trinken aus dem Kelche des Gefühls – und merken das verborgene Gift in unserm leichtsinnigen Verkehr nicht, spüren über der Lust des Festmahls den Leichengeruch nicht, den unser Genosse schon auszuströmen beginnt ..."

1846 versuchten die Slawophilen es mit der Herausgabe eines Almanachs: „Moskowskij Sbornik" („Moskauer Sammelband"). Zwei Bände erschienen in den Jahren 1846 und 1847, der dritte erst 1851; er enthielt unter anderen das slawophile Glaubensbekenntnis: Kirejewskijs Brief „Über den Charakter der Zivilisation Europas und ihr Verhältnis zur Zivilisation Rußlands" und eine Abhandlung K. Aksakows über die sozialen Verhältnisse der alten Slawen. Es war dem Zensor ein leichtes, aus diesem Aufsatz herauszulesen, daß die Gesellschaftsordnung des alten Rußland demokratisch war; da der Verfasser aber unterlassen hatte, zu zeigen, wie das russische Volk von der alten, verderblichen Demokratie im Laufe der Jahrhunderte zu „der gegenwärtigen Ordnung der Dinge als der einzigen Grundlage des Friedens und der Wohlfahrt in Rußland" gekommen sei, wurde an die Herausgeber des Almanachs die Forderung gestellt, den geplanten folgenden Band im Manuskript der Zensur vorzulegen. Das geschah. Der Druck des Almanachs wurde verboten, die Herausgeber und Mitarbeiter Iwan Aksakow, Konstantin Aksakow, Chomiakow und Kirejewskij erhielten einen strengen Verweis für ihren Versuch, unsinnige und schädliche Ideen zu verbreiten; weitere Erzeugnisse ihrer Feder auch nur der Zensur vorzulegen, geschweige denn zu veröffentlichen, wurde ihnen verboten, und als übelgesinnte Personen wurden sie insgesamt unter polizeiliche Aufsicht gestellt.

So ging es den Publizisten, und so ging es auch den Dichtern. Schon die Wendung zum Realismus, die von den Slawophilen ebenso begrüßt wurde wie von den Westlern, erregte Verdacht. Wer das wirkliche Leben darzustellen sucht, kommt nur zu leicht in Versuchung, auch Kritik an der Wirklichkeit zu üben. Kritik aber wurde nicht geduldet. In den 40er Jahren traten die großen realistischen Dichter Rußlands mit ihren Erstlingswerken auf den Plan: Gontscharow, Grigorowitsch, Pisemskij, Turgenew, Saltykow, Dostojewskij. Aber es ging ihnen nicht besser als den Herzen und Kirejewskij. Turgenew wurde auf sein Gut verbannt, Saltykow in die dunkelste Provinz strafversetzt, Dostojewskij erst zum Tode verurteilt, dann in Ketten nach Sibirien geschleppt. So sind denn in den 40er Jahren die kleinen Geister, die harmlosen Unterhaltungsschriftsteller die eigentlichen „Größen" des Tages. Aber

es ist bezeichnend, daß auch sie bemüht sind, in ihren Romanen und Novellen ein Bild des wirklichen Lebens zu geben und sich, wenn auch möglichst bescheiden und unauffällig, mit den gleichen Fragen auseinanderzusetzen, die in der Publizistik erörtert wurden. Genannt sei der Graf Wladimir Sollogub (1814—82), der in seiner „Geschichte zweier Galoschen" ein tragisches Künstlerschicksal behandelt, in der „Großen Welt" die innerlich hohle vornehme Gesellschaft an den Pranger stellt — unter anderm finden wir hier eine gehässige Karikatur Lermontows —, im „Reisewagen" Slawophilen und Westler einander gegenüberstellt, über „Gott und Welt und was sich drin bewegt" streiten läßt und zu guter Letzt beiden Parteien unrecht gibt. Ferner Alexander Wasiljewitsch Drushinin (1813—64), später ein einflußreicher Kritiker, in den 40er Jahren Verfasser mehrerer Novellen, von denen „Polinka Sachs" (1843) durch ihre Tendenz Aufsehen erregte: die Ehe soll nicht mehr auf der unbeschränkten Herrschaft des Mannes über die Frau gegründet sein, sondern auf gegenseitigem Verstehen, auf dem Einklang der Seelen; Sachs ist der Mann, der auf der Höhe seiner Zeit steht, der seine kindische Frau „zum Menschen" erziehen will und der ihr volle Freiheit läßt, als sie ihr Herz an einen andern verliert, denn ein Mensch kann nicht Eigentum eines andern sein; er gehört nur sich selbst. Genannt sei auch noch Wladimir Dahl (1801—72), der in seinen „Geschichten des Kosaken Luganskij" eine Menge gut erzählter Anekdoten und Genrebilder aus dem Volksleben zusammenstellte. Belinskij schätzte sie fast ebenso hoch ein wie die ersten Bauerngeschichten Turgenews. Später erwies es sich freilich, daß Dahl nur ein guter Beobachter des Volkslebens und gründlicher Kenner der Volkssprache war, aber kein Dichter. Als Sammler von Sprichwörtern und Liedern, als Verfasser des ersten erklärenden Wörterbuchs der russischen Sprache erwarb er sich große Verdienste.

Alle diese Schriftsteller gehen auf den Wegen, die Puschkin, Lermontow und Gogol gewiesen hatten. Der Wert ihrer Schöpfungen ist sehr verschieden, nicht immer bedeutend, aber in ihrer Gesamtheit rechtfertigen sie die Behauptung Belinskijs, daß die russische Literatur sich ihrer Selbständigkeit und ihrer Bedeutung bewußt geworden war:

„Sie ist eine regelrecht organisierte Kraft geworden, lebendig wirkend, eng verflochten mit den verschiedenen sozialen Nöten und Interessen, kein Meteor, das zufällig aus einer fremden Sphäre zur Verwunderung des Volkes geflogen kam, kein bloßes Aufblitzen eines einsamen genialen Gedankens, das unvermutet die Geister durchzuckte und sie für einen Augenblick in einem neuen unbekannten Empfinden erbeben ließ.

„Vor kurzem noch glich unsere Literatur der bunten Fläche unserer Felder, die sich eben erst von der Eiskruste des Winters befreit haben: auf den Hügeln recken sich hie und da schon Gräslein empor, in den Schluchten liegt noch schwarz gewordener Schnee, mit Schmutz gemischt. Jetzt kann man sie mit denselben Feldern im Frühlingsschmuck vergleichen: wenn das Grün auch noch nicht in grellen Farben leuchtet, an vielen Stellen noch sehr blaß und wenig üppig ist, so bedeckt es doch schon den ganzen Boden; die schönste Zeit des Jahres ist im Anzug."

Viertes Buch.

Die Zeit des Realismus.

1. Akſakow und Gontſcharow.

Der Krimkrieg war die große Prüfung für die Regierung Nikolaus' I. Dieſe Prüfung wurde nicht beſtanden. Die Slawophilen ſahen in dem Kampf mit den Türken und ihren Verbündeten einen heiligen Krieg, einen Kreuzzug, aber die Beſten unter ihnen fragten zweifelnd, ob Rußland der großen Aufgabe auch würdig ſei. In einem ſchwungvollen Gedicht Chomiakows, das hier nur in Proſa wiedergegeben werden kann, hieß es:

„Gottes Werkzeug zu ſein iſt ſchwer für ein irdiſches Geſchöpf. Er geht ſtreng ins Gericht mit ſeinen Knechten, auf dir aber laſtet eine Menge furchtbarer Sünden. Schwarzes Unrecht herrſcht in deinen Gerichten, gebrandmarkt biſt du durch das Joch der Sklaverei; gottloſer Heuchelei, giftiger Lüge, toter und ſchändlicher Trägheit biſt du voll. Unwürdig biſt du der Wahl, und doch hat er dich auserwählt! So waſche dich eilig mit dem Waſſer der Buße, auf daß der Donner zwiefacher Strafe nicht auf dein Haupt falle. In die Knie geſunken, das Haupt im Staube, ſollſt du demütig beten und die Wunden des verderbten Gewiſſens mit dem Öl der Tränen heilen. Dann aber erhebe dich, folge dem Rufe und ſtürze dich in die blutige Schlacht. Kämpfe mutig für die Brüder, halte Gottes Banner feſt in der Hand, triff mit deinem Schwerte, es iſt Gottes Schwert!"

Aber das Schwert erwies ſich als ſtumpf, Rußland verlor den Krieg, Zar Nikolaus überlebte den unglücklichen Ausgang des Krieges nicht, das Urteil über die dreißig Jahre Polizeiregiment war geſprochen. Als Alexander II. den Thron beſtieg, als die erſten Reformen angekündigt wurden, bemächtigte ſich eine Art Frühlingsrauſch aller Gemüter. „Es ſchien", ſchrieb der Slawophile Koſcheliow, „als ſollten wir aus dem traurigen Kerker, in dem wir geſteckt hatten, wenn auch nicht gleich in Gottes freie Luft, ſo doch in eine Vorhalle gelangen, in der ſich ſchon ein friſcher, belebender Zug ſpüren ließ."

Das große Reformwerk Alexanders II. wurde durch die Bauernbefreiung (1861) eingeleitet. Alles, was weiter folgte, waren nur die notwendigen Folgen dieſes erſten Schrittes, durch den Millionen rechtloſer Sklaven zu Bürgern des Staates geworden waren. So kam nach der Bauernbefreiung die Juſtizreform, dann die Neuordnung der örtlichen Selbſtverwaltung, ein neues Univerſitätsſtatut und Preßgeſetz, endlich die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht. Die Krönung des Gebäudes durch eine Verfaſſung, worauf viele gehofft hatten, blieb freilich aus, aber ſchon zu den Vorarbeiten für die Bauernbefreiung wurden zum erſtenmal ſeit Katharina II. weitere Geſellſchaftskreiſe herangezogen, und die neuen Organe der ländlichen Selbſtverwaltung, die Landſchaften (Semstwo), wurden ganz von ſelbſt zu einer „Vorſchule des Parlamentarismus".

In dieſer Zeit bilden ſich die geſellſchaftlichen Gruppen zu politiſchen Parteien um. Eine gewiſſe Preßfreiheit, die die erſten Regierungsjahre Alexanders II. kennzeichnet,

gestattet ihnen, ihre Programme genauer festzulegen und sich gegeneinander abzugrenzen. Zugleich suchen alle Einfluß auf die Regierung zu gewinnen. Der durch die Unterdrückungspolitik Nikolaus' I. genährte Radikalismus zeigt sich von den Reformen bald enttäuscht; er sieht in ihnen nur halbe Maßregeln und bekämpft die Regierung erst offen, dann, als die Regierung die radikale Hochflut einzudämmen sucht, im geheimen, aber mit um so größerem Erfolg. Das Unglück der Regierung war, daß sie den Kampf, der nun einmal nicht zu vermeiden war, bald mit denselben Mitteln zu führen begann, deren man sich unter Nikolaus I. bedient hatte, und dadurch auch die gemäßigten Liberalen abstieß.

In der Literatur bedeutet die Zeit von 1855 bis etwa 1875 den Höhepunkt der von Belinskij und seinen Alters- und Gesinnungsgenossen angebahnten Richtung. Der Realismus herrscht mit uneingeschränkter Gewalt; die Kunst will und soll das wirkliche Leben darstellen. Roman und Novelle behandeln nur noch Gegenwartsstoffe; das Drama höhern Stils wird von der Sittenkomödie ganz in den Hintergrund gedrängt; die Lyrik ist zwar nicht gerade verpönt, aber der lyrische Dichter wird nicht für voll angesehen und, wenn er nicht in die Kämpfe des Tages hineingreift, leicht der Gesinnungslosigkeit verdächtigt. Für die Kritik ist die Gesinnung des Dichters überhaupt das Entscheidende, seine Werke sind meist nur Anlaß zu allgemeinen Erörterungen über die politischen und sozialen Fragen, die die Gemüter erhitzen. Es beginnt sich ein geistiger Terror zu entwickeln, der oft nicht minder schädlich gewirkt hat als der politische Terror der Regierung, der besonders für die Literatur die verhängnisvolle Folge hatte, daß bedeutende Talente verkannt und unbedeutende auf den Schild gehoben wurden, daß zahlreiche wichtige Fragen der literaturgeschichtlichen Forschung nicht erörtert wurden, weil man es vorzog, über Fragen zu streiten, die mit literarischer Kritik überhaupt nichts zu tun haben. Anderseits liegt, wie schon in unserer Einleitung hervorgehoben wurde, gerade in diesem engen Zusammenhang von Kunst und Leben ein gut Teil der Größe der russischen Literatur, die nie zur bloßen Spielerei ausarten konnte.

Es sind vor allem die Dichter, die in den 40er Jahren als junge Leute zum erstenmal an die Öffentlichkeit traten und die nun zur vollen Entfaltung ihres Könnens gelangen: Gontscharow, Turgenew, Saltykow, Dostojewskij, Nekrasow usw. Neben ihnen aber muß ein Dichter genannt werden, dessen Entwicklung ganz seltsame Wege gegangen ist: Sergej Timofejewitsch Akſakow (Abb. 52), der Vater der Slawophilen Konstantin und Iwan Aksakow. Von Jugend auf literarisch tätig, schuf er nichts von Belang und wäre heute vergessen, wenn ihm nicht als altem Manne die Erinnerungen an vergangene Tage so lebendig geworden wären, daß er sich gedrängt fühlte, sie festzuhalten. So entstand eine Reihe köstlicher Memoirenbücher, deren kulturgeschichtlicher Wert von ihrem literarischen weit übertroffen wird, obgleich sie gar keine Dichtungen, sondern nur ganz anspruchslose, wahrheitsgetreue Darstellungen wirklicher Erlebnisse sein wollen.

Sergej Timofejewitsch Aksakow wurde 1791 in Ufa geboren, wo sein Vater Beamter war. Seine Kindheit verbrachte er teils in seiner Geburtsstadt, teils auf dem Familiengut Aksakowo im Gouvernement Orenburg. Hier entwickelte sich seine Liebe zur Natur, zu Tieren und Pflanzen; hier wurde er ein leidenschaftlicher Jäger, Angler und Schmetterlingssammler. 1799 kam er auf das Gymnasium in Kasan, und als 1805 die Kasaner Universität gegründet wurde, wurde der Vierzehnjährige mit seinen Klassengenossen zum Studenten

„befördert". 1807 hatte er die Universität bereits durchgemacht und war glücklicher Besitzer eines Diploms, auf dem „allerlei Wissenschaften aufgezählt waren, die er nur von Hörensagen kannte". Er war dann jahrelang Beamter, erst kurze Zeit in Petersburg, später in Moskau. 1839 schied er aus dem Staatsdienst aus. In die 40er Jahre fällt seine Freundschaft mit Gogol; in dieser Zeit war sein Haus, dank seinen Söhnen, auch einer der beliebtesten Treffpunkte der Moskauer Slawophilen. Die letzten Lebensjahre Aksakows waren durch schwere Krankheit (u. a. fast völlige Erblindung) getrübt; und doch entstehen in diesen

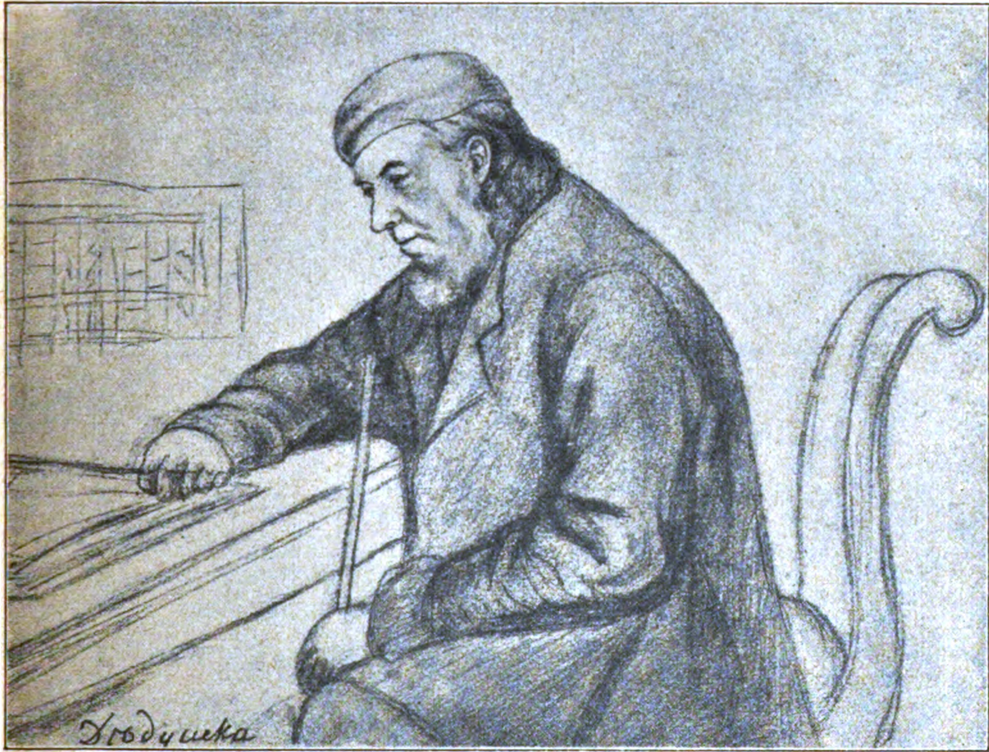


Abb. 52. S. T. Aksakow.
Gezeichnet von seiner Enkelin Olga Aksakowa.
(Die Unterschrift links lautet „Deduschka", d. h. Großpapa.)

Jahren die beiden Werke, auf denen sein Ruhm beruht: 1856 erschienen die „Familienchronik" und die „Erinnerungen", 1858 die „Kinderjahre Bagrows des Enkels". Am 30. April 1859 starb Sergej Timofejewitsch Aksakow.

Schon als Kasaner Gymnasiast versuchte er sich zum erstenmal als Dichter in einer gemeinschaftlich mit mehreren Kameraden herausgegebenen Zeitschrift. Unter dem Einfluß eines seiner Lehrer gebärdet er sich dabei als ausgesprochener Gegner Karamsins und Anhänger Schischkows (vgl. S. 121). Später in Petersburg lernte er Schischkow auch persönlich kennen und wurde in seiner Verehrung für die „alte Richtung" nur noch bestärkt. 1815 erschien seine erste größere literarische Arbeit, eine Übersetzung des sophokleischen „Philoktet", nicht nach dem griechischen Original, sondern nach der französischen Bearbeitung von Laharpe.

Weitere Übersetzungen (Molière, Boileau) folgten, daneben Gedichte und Aufsätze, vor allem über das Theater, für das Akſakow eine leidenschaftliche Liebe hegte. 1847 erschienen seine „Aufzeichnungen eines Anglers“, fünf Jahre danach, 1852, die „Aufzeichnungen eines Jägers aus dem Gouvernement Orenburg“. Und damit hatte der fast Sechzigjährige „sich selbst gefunden“. Beide Bücher erhoben gar keine literarischen Ansprüche; ihr Verfasser wollte dem Jäger und Angler nur eine Reihe praktischer Ratschläge geben; aber, ohne daß er selbst sich dessen ganz bewußt gewesen wäre, wurde der Dichter in ihm wach. Die Wälder und Steppen der fernen Heimat steigen vor ihm auf, er sieht sich „im Felde still und wild, gespannt sein Feuerrohr“ schleichen, sieht sich als leidenschaftlichen Angler am Bache und erzählt von seinen Fischer- und Jagderlebnissen so schlicht, so anschaulich, so lebendig, mit einem so tiefen Verständnis für die Natur, für Pflanze und Tier, einer so einzigartigen Fähigkeit der Einfühlung in das Leben der stummen Kreatur, daß Turgenew erklärte: „Seine Tiere haben mehr Leben und Seele als unsere Menschen.“

Und die Erinnerungen an die glückliche Vergangenheit werden so stark in ihm, daß er sich nicht auf die Jagdgeschichten beschränken kann; er spinnt den Faden weiter und erzählt in der „Familienchronik“ die Geschichte seiner Eltern und Großeltern und ihrer nächsten Verwandten und in den „Kinderjahren Bagrows des Enkels“ seine eigene Kindheitsgeschichte. Diesen beiden Erinnerungsbüchern wird noch ein belletristisches Mäntelchen umgehängt: die Personennamen sind durchweg geändert, statt „Akſakow“ heißt es „Bagrow“, statt „Kurojedow“ – „Kurolesow“. In den Erinnerungen aus seiner Schüler- und Studentenzeit hat der Erzähler die Maske fallen lassen.

Akſakows „Familienchronik“ ist ein wunderbar farbenprächtiges Bild des alten, patriarchalischen Rußland im Ausgang des 18. Jahrhunderts. Es sind keine weltbewegenden Ereignisse, die uns geschildert werden, im Gegenteil, die „große Welt“ braust und lärmt irgendwo weit draußen, und von ihrem Treiben erfahren die Personen der Erzählung nur hin und wieder etwas aus einem alten Kalender, den ein wandernder Hausierer zufällig einmal dagelassen hat. Endlos weit zieht sich der Besitz des alten Bagrow an beiden Ufern des Buguruslan hin:

„Und welchen Reichtum, welche Pracht boten diese Ufer! Das Wasser war so klar, daß sogar bei vierzehn Fuß Tiefe eine hineingeworfene Kupfermünze am Grunde zu sehen war! Hier war das Ufer mit üppigem Gebüsch aus Birken, Espen, Ebereschen, Faulbaum und Weiden bewachsen, reich durchsponnen von wildem Hopfen, der auch in den höchsten Zweigen seine goldenen Zäpfchen wiegte. Dort wuchs hohes, saftiges Gras, und dazwischen wucherten unzählige blühende Stauden, wohlriechender Klee und scharlachrote Lichtnelken, Türkenbund und Baldrian. Der Buguruslan fließt in einem Tale. An beiden Ufern ziehen sich Berge hin, bald steil, bald sanft geschwungen, bald sich dem Flußbette nähernd, bald weit auseinandertretend. Auf allen Abhängen und Ausläufern der Höhe wuchs damals Laubwald. Stieg man den Berg hinan, so befand man sich in der unermeßlichen, unberührten Steppe auf einem ellenhoch mit Dammerde bedeckten Boden. Am Flusse und an den ihn begleitenden Sümpfen nisteten alle möglichen Arten von Enten, Schnepfen und Gänsen und erfüllten die Luft mit ihrem vielfältigen Geschrei und Geschnatter. Auf den Bergen aber, die oben sogleich in Ebenen übergingen, klangen, hoch über dem Tale, die tausend Stimmen der Steppenvögel, die in dem hohen Grase hausten, der Trappen, Kraniche, Kronschnepfen, Birkhühner und Falken ...“ (Überſ. von S. Raczynski und H. Röhl.)

Das ist die Welt, in der Akſakows Menschen leben. Man bestellt seinen Acker, ißt und trinkt, freit und läßt freien, Kinder werden geboren und aufgezogen, die Alten sterben und

werden zu Grabe getragen, lauter alltägliche Erlebnisse; aber die sie erleben, sind alles Vollmenschen, strotzend von urwüchsiger Kraft. Vor allem der Großvater des Erzählers — Stepan Michajlowitsch Bagrow heißt er in der „Familienchronik", und seine Gestalt beherrscht eigentlich das ganze Buch – ist ein Prachtmensch in seiner schlichten Geradheit, seinem wilden Jähzorn, seinem starren Eigensinn und seiner milden Güte. Eines der köstlichsten Kapitel des Buches betitelt sich: „Ein guter Tag des Stepan Michajlowitsch". Da sehen wir den Gutsherrn frühmorgens aufstehen, über die in possierlichen Stellungen auf dem Fußboden vor seinem Bett schlafenden Diener lachen, im bloßen Hemd auf die Veranda hinausgehen, um die kühle Morgenluft einzuatmen. Wir freuen uns mit ihm an dem kräftigen, gesunden Vieh, das der Hirte dicht am Herrenhause vorbeitreibt, begleiten den Herrn aufs Feld und lächeln später über den Appetit, mit dem der Heimgekehrte seine Kohlsuppe verzehrt, wobei er sich eines Holzlöffels bedient, da er mit einem silbernen sich die Lippen zu verbrennen fürchtet ... Dann wieder sehen wir den Alten, wie er seine „städtische" Schwiegertochter, die Mutter des Erzählers, darüber belehrt, daß auf dem Lande andere Sitten herrschen als in der Stadt; wir sehen aber auch, wie schwer es der Schwiegertochter fällt, sich in die neuen Verhältnisse einzuleben, wie Schwiegermutter und Schwägerinnen sie mit Neid und Mißgunst betrachten und der willensschwache Gatte ihr keine wirkliche Stütze zu sein vermag. Und so spielt auch in die patriarchalische Idylle die ewige menschliche Tragödie oder Tragikomödie hinein.

In den „Kinderjahren Bagrows des Enkels" ist es etwas anderes, was uns fesselt und überrascht: die tiefe Kenntnis und feine Beobachtung der Kindesseele. Hier hat Aksakow Neuland betreten. Er ist der erste große Meister der Kinderpsychologie in der russischen Literatur, der den Tolstoj, Dostojewskij, Tschechow die Wege gewiesen hat. Die Aufgabe, die er sich in den „Kinderjahren" gestellt hatte, war keineswegs leicht. Es galt die Entwicklung eines ungemein begabten, seelisch sehr feinfühligen, phantasiereichen Knaben darzustellen, eine Entwicklung, die unter nichts weniger als normalen Verhältnissen vor sich ging. Die Mutter hängt mit leidenschaftlicher, geradezu krankhafter Liebe an dem Sohn, der ihr Ersatz bieten soll für alle Enttäuschungen ihrer Ehe, sie macht ihn zu ihrem Vertrauten in allen Dingen, ohne sich zu fragen, ob sie dem kindlichen Geist damit nicht viel zuviel zumutet; sie verzärtelt und verwöhnt ihn, versteht aber sein eigentliches Wesen doch so wenig, daß sie seine kindliche Freude an der Natur, seine Liebe zu Wald und Feld und zu allem, was da kreucht und fleucht, bekämpft, denn sie, die Städterin, haßt das Landleben. Auch die unerfreulichen Verhältnisse in der Familie, die Gegensätze zwischen der Mutter des Knaben und den Geschwistern ihres Gatten mußten die Entwicklung des Knaben ungünstig beeinflussen. Und dennoch überwindet seine kräftige Natur alle Schwierigkeiten.

Trotz der dunkeln Schatten auf dem Bilde wirken die „Kinderjahre Bagrows des Enkels", ebenso wie die „Familienchronik", als Idylle. Liebe und Güte bilden den Grundton, auf den beide Bücher gestimmt sind. Viel trägt dazu natürlich die Art der Darstellung bei, die große Schlichtheit der Sprache, die einen zeitgenössischen Kritiker zu der treffenden Bemerkung veranlaßte, Aksakow schriebe so, als hätte er in seinem ganzen Leben nie ein Buch gelesen. Russische Literarhistoriker weisen auf den großen Einfluß hin, den Gogol auf den alternden Aksakow ausgeübt haben soll. Gogol soll ihn gelehrt haben, in der Darstellung wirklichen Lebens die vornehmste Aufgabe der Kunst zu sehen. Man kann in

einzelnen Teilen der „Familienchronik" auch tatsächlich Gogolschen Einfluß nachweisen; im großen ganzen aber: welch gewaltiger Unterschied zwischen der immer nervös erregten, lyrischen Sprache Gogols und der ruhigen Sachlichkeit Aksakows! Sagte doch Aksakow selbst, seine „Familienchronik" wäre ihm lange nicht so gut gelungen, wenn er sie schon mit 40 oder 45 Jahren geschrieben hätte statt mit 60; die Farben wären dann zu grell geworden.

Über den Erfolg seiner Bücher war Aksakow selbst sehr erstaunt. Er schrieb diesen Erfolg keineswegs seiner außerordentlichen Begabung zu, sondern meinte: „Ich habe ein langes Leben hinter mir, habe Wärme und Lebhaftigkeit der Phantasie bewahrt, und so kam es, daß ein sehr gewöhnliches Talent einen ungewöhnlichen Eindruck hervorrief."

Diese Selbstkritik ist nicht unzutreffend, aber doch zu bescheiden. Miliukow stimmt ihr in seinem hübschen Aufsatz über Aksakow bei: „Ohne etwas zum Inhalt hinzuzusetzen, ohne an die Form zu denken, teilt der alte Mann einfach alles mit, was ihm im Gedächtnis geblieben ist, und das Ergebnis ist ein unerwartet frischer, aktueller Stoff in der künstlerischen Verarbeitung eines erstklassigen Stilisten." Das ist schwerlich ganz gerecht; man überzeugt sich davon leicht durch einen Vergleich der beiden Bagrow-Bücher mit Aksakows eigentlichen Erinnerungen aus der Gymnasiasten- und Studentenzeit und aus den Mannesjahren. Hier hat der Alte wirklich alles mitgeteilt, was ihm im Gedächtnis geblieben war und wie es ihm im Gedächtnis geblieben war, manchmal schon mit einer gewissen Geschwätzigkeit und ermüdendem Verweilen bei unwesentlichen Kleinigkeiten. Dagegen sind die „Familienchronik" und die „Kinderjahre" in sich abgeschlossene Kunstwerke, das eine mehr Kulturbild, das andere mehr Charakterbild; der Stoff ist gegliedert, aus der Fülle des Vorhandenen das Bedeutsame und Wesentliche ausgewählt und ins rechte Licht gerückt. In diesem Sinne sind auch die berühmten Bücher Aksakows „Dichtung und Wahrheit", obgleich er sich nie gestattet hat, so frei mit den äußern Tatsachen umzuspringen wie Goethe.

Wie Aksakow, so hat man auch Gontscharow, dem zweitältesten unter den großen Erzählern der Jahrhundertmitte, vor allem seine große Objektivität nachgerühmt. Mit Aksakow teilt Gontscharow die Vorliebe für die Idylle und einen gewissen behaglich-überlegenen Humor; der berühmte „Traum Oblomows", der den Helden von Gontscharows bedeutendstem Roman in das Paradies seiner Kindheit versetzt, erinnert an manche Schilderungen Aksakows. Dennoch sind die beiden Dichter grundverschiedene Naturen. Aksakow erscheint uns in seinen Schriften als ein alter Mann, der mit lächelndem Blick auf seine Jugend zurückschaut; er läßt seine Sonne scheinen über Gerechte und Ungerechte, weil er sich durch ein langes Leben von Irrungen und Wirrungen hindurchgearbeitet hat und sich freut, am Ziele zu sein; er belächelt diese Irrungen und Wirrungen, aber er bedauert sie nicht und bereut sie nicht; er weiß, daß der Mensch irrt, wenn er strebt.

Ganz anders geartet ist Gontscharows Objektivität. Ihr Wesen ist kühle Herablassung, fast möchte man sagen: Gleichgültigkeit. Er betrachtet Menschen und Dinge nicht so sehr aus der Höhe wie von oben herab. Im Schlußkapitel seines „Oblomow" hat er sich selbst eingeführt in der Gestalt des „wohlbeleibten Schriftstellers mit apathischem Gesicht und nachdenklichen, gleichsam schläfrigen Augen", der sich die Geschichte des armen Ilja Iljitsch Oblomow erzählen läßt. Es steckt doch wohl etwas Ironie in dem Urteil Belinskijs, Gontscharow sei „Künstler und nichts weiter", er sei der einzige Dichter der neuen Zeit, der dem

Ideal der reinen Kunst nahekomme, während alle andern sich unendlich weit von ihm entfernt hätten. Belinskijs Temperament konnte sich kaum in einen Dichter finden, der weder Liebe noch Haß für seine Gestalten zu empfinden schien, der sich über sie weder freute noch ärgerte, sondern gleichsam sagte: „Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen; mich geht das nichts an.“ Es ist einer der stärksten Beweise für das ästhetische Feingefühl des Kritikers, daß er den Dichter trotzdem so hoch stellte. Dabei beurteilte er ihn nur auf Grund seines Erstlingswerks; den „Oblomow“ hat Belinskij nicht mehr erlebt.

Iwan Alexandrowitsch Gontscharow (Abb. 53) wurde am 6. Juli 1812 als Sohn eines reichen Kaufmanns in Simbirsk geboren. Sorge und Mangel hat er nie gekannt, und die behagliche Ruhe der Provinzstadt entsprach durchaus seinem Temperament. Er studierte in Moskau und wurde dann Beamter in Petersburg, erst im Finanzministerium, später in der Zensurbehörde. 1873 wurde er pensioniert und lebte noch fast zwanzig Jahre als einsamer Hagestolz, verbittert und verdüstert, von Wahnvorstellungen gequält. Er starb am 15. September 1891.



Abb. 53. J. A. Gontscharow.
Nach Photographie.

Das einzige große Ereignis seines Lebens war eine Reise nach Japan, die er 1852 als Sekretär des Vizeadmirals Putiatin auf der russischen Fregatte „Pallada“ machte. Die Fahrt ging um ganz Europa, Afrika und Asien herum; ihr Zweck war der Abschluß eines Handelsvertrags zwischen Rußland und Japan, das sich damals noch ängstlich vor Europa verschloß. Den Rückweg nach Petersburg machte Gontscharow zu Lande durch Sibirien. Aus Reisebriefen, die er an zwei Petersburger Kollegen schrieb, entstand sein zweibändiges Werk „Die Fregatte Pallada“ (1856), eine der schönsten Reisebeschreibungen der Weltliteratur; es ist unbegreiflich, daß außerhalb Rußlands kaum jemand etwas davon weiß. Ganz abgesehen von dem rein sachlichen Interesse, das die Schilderungen Gontscharows bieten, ist „Die Fregatte Pallada“ auch ungemein bezeichnend für die Persönlichkeit ihres Verfassers. Gontscharow ist ein Meister der Genremalerei; was ihn vor allem anzieht, ist das Alltägliche, Kleine; selbst seine Schilderungen der Tropenlandschaft haben etwas Behaglich-Idyllisches.

Einen Sonnenuntergang auf dem spiegelglatten Meer weiß er prachtvoll zu beschreiben; als aber im Indischen Ozean ein furchtbarer Sturm losbricht, denkt Gontscharow nicht daran, seine Kajüte zu verlassen:

„Es war ein klassischer Sturm, ganz wie er sein muß; im Laufe des Abends kam man mehrmals vom Deck zu mir herunter, um mich nach oben zu holen, damit ich mir das Schauspiel ansehe; da aber bereits drei oder vier Anwärter auf meinen ruhigen und trockenen Platz vorhanden waren, hatte ich die Absicht, bis zum Anbruch der Nacht da sitzen zu bleiben."

Endlich schleppt man ihn doch auf Deck.

„Ich betrachtete fünf Minuten lang die Blitze, die Finsternis und die Wellen, die sich immer wieder bemühten, über Bord zu schlagen. ‚Wie finden Sie das Bild?' fragte mich der Kapitän in Erwartung von Begeisterungsausbrüchen und Lobeshymnen. ‚Welch abscheuliches Durcheinander!' erwiderte ich und stieg ganz durchnäßt in die Kajüte hinab, um Schuhe und Wäsche zu wechseln."

Wenn es aber gilt, den Markt in Schanghai, das Straßenleben in London, eine Farm in Südafrika zu schildern, dann entgeht dem Beobachter auch nicht eine Kleinigkeit, dann fügt er aus unzähligen Einzeleindrücken ein Gesamtbild von größter Lebendigkeit und Anschaulichkeit zusammen. Ebenso hat das Leben und Treiben auf dem Schiff einen ungemein liebevollen, teilnehmenden Schilderer in ihm gefunden; er führt köstliche Matrosentypen vor; an der Spitze steht der brave Faddejew, der ihm als Ordonnanz zugeteilt war.

Gontscharows erstes dichterisches Werk ist der Roman „Eine alltägliche Geschichte" (1847). Das Thema ist die Bekehrung eines romantischen Schwärmers zu einer nüchternen praktischen Lebensauffassung. Allerdings ist die Romantik des jungen Adujew nur angelernt und angelesen, so daß sie sich sehr bald in Nichts auflöst. Anfangs weist der junge Mann die spöttischen Reden und weisen Lehren seines weltkundigen Onkels mit Entrüstung zurück, bis ihn das Leben selbst in seine harte Schule nimmt. Und nun vollzieht sich die Wandlung ebenso schnell wie gründlich. Mit dreißig Jahren ist Adujew Kollegienrat, hat ein gutes Gehalt, beträchtliche Nebeneinnahmen und Aussicht auf eine reiche Frau.

Diese „alltägliche Geschichte" wird mit sehr viel Humor und liebevollem Verweilen bei den kleinsten Einzelheiten erzählt. Die Breite der Darstellung wirkt nicht ermüdend, weil „alles sich zum Ganzen webt" und über allem das feine, ironische Lächeln des Dichters schwebt, der die Philisternatur des „Romantikers" schonungslos aufdeckt, aber auch den praktischen Onkel keineswegs als Ideal hinstellt, sondern uns deutlich fühlen läßt, daß Adujew sen. zwar viel klüger ist als sein Neffe, aber auch nur ein egoistischer Streber.

Zwölf Jahre nach der „Alltäglichen Geschichte" — Gontscharow arbeitete sehr langsam — erschien „Oblomow". Der Roman machte ungeheures Aufsehen. Gerade in der Zeit, da alles in Rußland zur Tat, zum Schaffen drängte, mußte diese Darstellung der Trägheit als des russischen Nationallasters die Gemüter mächtig erregen.

„Die russische Gesellschaft hatte den schweren Alpdruck des vom Staat geheiligten Spießertums noch nicht ganz abgeschüttelt, da wurde ihr das in grellen Farben gemalte, scharf umrissene Bild des in Dauerschlaf verfallenen Oblomow vor Augen gestellt. Die Zeichnung war so umfassend, das Typische so scharf herausgearbeitet, daß jeder russische Bürger, besonders der im Reden erbarmungslos radikale, im Handeln vorsichtig liberale, seine eigenen wesentlichen Züge in dieser Gestalt erkennen konnte. Fast die ganze russische ‚gebildete' Gesellschaft, mit ganz geringen Ausnahmen, wurde sich ihrer Verwandtschaft mit Oblomow bewußt; der Typus wurde zum Symbol, das Landgut Oblomowka dehnte sich über ganz Rußland aus."

So urteilt der russische Literarhistoriker Iwanow-Rasumnik. Das Wort „Oblomowstschina" (Oblomowsche Wirtschaft), das schon im Roman selbst vorkommt, wurde zur allgemein gebräuchlichen Redensart. Jeder wußte, was damit gemeint war. Der Kritiker Dobroliubow wies in seinem Aufsatz „Was heißt eigentlich Oblomowstschina?" die Verwandtschaft des Oblomowtypus nicht nur mit dem faulen Tentetnikow in Gogols „Toten Seelen", sondern auch mit Puschkins Onegin, Lermontows Petschorin und Turgenews Rudin nach, stellte Gontscharows Helden also in die lange Reihe der „Überflüssigen". Die Oblomows sind das unvermeidliche Erzeugnis einer Gesellschaft, deren Wohlstand nicht auf eigener Arbeit gegründet ist, und die dem Volk, von dessen Arbeit sie lebt, entfremdet ist.

Die Handlung auch des zweiten Gontscharowschen Romans ist sehr einfach. Oblomow, der Schwärmer und Träumer, kommt sein Leben lang nicht aus dem Schlafrock heraus; von früh bis spät liegt er auf dem Sofa und schmiedet Pläne, wie er sein Gut musterhaft verwalten, seine Bauern beglücken, der ganzen Menschheit das Heil bringen könnte; dabei bringt er es aber nicht einmal fertig, auch nur einen Brief an seinen Inspektor zu schreiben, daß er diese oder jene Idee praktisch durchzuführen versuchen möchte.

„Mitunter geschah es, daß er von tiefer Verachtung für das menschliche Laster, die Lüge, die Verleumdung, das durch die ganze Welt gegossene Böse ergriffen wurde, daß ihn der Wunsch packte, die Menschheit an ihre Sünden zu mahnen, und dann flammten in ihm die Gedanken auf, wogten in seinem Kopf wie Wellen im Meer, wuchsen sich aus zu Absichten, entzündeten das Blut in ihm; seine Muskeln begannen zu zucken, die Adern spannten sich an, die Absichten wurden zu Trieben. Von einer moralischen Kraft emporgerissen, wechselte er in einer Minute zwei-, dreimal die Stellung, richtete sich mit blitzenden Augen halb auf dem Bett auf, streckte die Arme aus und blickte begeistert um sich ... Jetzt, jetzt mußte die Absicht verwirklicht, mußte sie zur Tat werden ... und dann, o Gott! Was für Wunder, was für herrliche Ergebnisse mußte ein so hohes Streben zeitigen! ..."

Aber es bleibt bei bloßen Träumen. Auch die Leidenschaft zu der schönen und klugen Olga kann Oblomow nur für kurze Zeit aus seiner Trägheit reißen. Die Erregung läßt bald nach, Oblomow kehrt zu seinem Sofa und seinem Schlafrock zurück, sein Träumerleben wird nach und nach zum reinen Vegetieren, Olga aber heiratet Andrej Stolz, den tatkräftigen Freund ihres ersten Bräutigams.

Das Eigentümlichste an diesem eigentümlichen Buch ist aber, daß Gontscharow seinen faulen Helden ungemein liebenswürdig zu machen gewußt hat. Seine Träume auf dem Sofa sind keine törichten Phantastereien, sondern haben Hand und Fuß; er ist ein Mensch mit scharfem Verstand und goldenem Herzen; selbst seine Untätigkeit erscheint uns in anderm Licht, wenn wir hören, wie er sie verteidigt:

„Die Welt! Die Gesellschaft! Du schickst mich wohl absichtlich in diese Welt und diese Gesellschaft, damit ich endgültig den Geschmack an ihr verliere! Das nennt ihr Leben! Was habe ich da zu suchen? Was gewinne ich dort für Herz und Verstand? Sieh doch hin: was ist der Mittelpunkt, um den sich dort alles dreht? Es ist gar keiner vorhanden, nichts Tiefes, nichts, das einem zu Herzen ginge. Alle sind sie Tote, Schlafende, ärger noch als ich, diese Welt- und Gesellschaftsmenschen! Was regiert ihr Leben? Sie liegen nicht wie ich, sondern huschen den ganzen Tag hin und her wie Fliegen. Wo steckt da aber der Sinn? Du trittst in den Saal und kannst dich nicht satt sehen, in wie schöner symmetrischer Ordnung die Gäste dasitzen, wie sie sanftmütig und tiefsinnig dreinschauen — in ihre Whistkarten! In der Tat, eine herrliche Lebensaufgabe! Ein prächtiges Vorbild für den Geist, der Anregung sucht! Sind das etwa nicht Tote? Schlafen sie nicht ihr ganzes Leben lang an ihren Arbeits- und Spieltischen? Warum bin ich mehr schuld als sie, wenn ich zu Hause auf dem Sofa liege und mir den Kopf nicht durch Aß und Bube verwirren lasse?"

Oblomow überragt seine Umgebung in ähnlicher Weise wie der ebenso untätige Kaiser Rudolf in Grillparzers „Bruderzwist in Habsburg". Als Gegenbild zu ihm versuchte Gontscharow in der Gestalt des Halbdeutschen Andrej Stolz einen kraftvollen, unermüdlich schaffenden Tatmenschen zu schaffen, aber der Versuch mißlang ebenso, wie er Gogol im zweiten Teil der „Toten Seelen" mißlungen war. Daß dieser „positive" Held kein Vollblutrusse sein konnte, ist an sich selbstverständlich. Gontscharow sagt dazu:

„Meine Aufgabe war, Trägheit und Apathie in ihrer vollen Auswirkung als urtümlichen russischen Wesenszug darzustellen; nur auf diesen Zug kam es mir an. Hätte ich nun daneben ebenfalls einen Russen als Muster der Energie, des Wissens, der Arbeit, überhaupt aller positiven Kräfte gezeigt, so wäre ich in Widerspruch zu mir selbst, d. h. zu meiner Aufgabe geraten, die doch eben darin bestand, Stagnierung, Schlaf, Erstarrung zu schildern."

Wenn er aber einen Helden wählte, der durch seine Mutter zwar Russe, von seinem Vater aber nach deutscher Art, „ohne Verzärtelung, praktisch und vernünftig", erzogen ist, so war der Grund folgender:

„Die russifizierten Deutschen (z. B. die Balten) verschmelzen, wenn auch nur langsam, mit dem russischen Leben, und es ist nicht zu bezweifeln, daß sie einmal ganz darin aufgehen werden. Den Nutzen dieses Eindringens eines fremden Elements in das russische Leben leugnen wäre ungerecht und ist auch unmöglich. Auf welchem Gebiet sie sich auch betätigen mögen, überallhin bringen sie die Geduld, die Zähigkeit ihrer Rasse mit, und wo es auch sei, in der Armee, in der Flotte, in der Verwaltung, in der Wissenschaft, kurz: überall arbeiten sie mit Rußland und für Rußland und werden meist ganz zu Kindern des russischen Vaterlands."

Das mag für die Deutschen vielleicht sehr schmeichelhaft sein, ändert aber nichts an der Tatsache, daß Gontscharows Stolz ein ganz unleidlicher Geselle ist, kein kraftvoller Willensmensch, sondern ein gerissener Geschäftsmann, der immer in Bewegung, immer in Tätigkeit ist, aber der Gesinnung nach ein ebenso stumpfsinniger Spießbürger wie der Onkel Adujew in der „Alltäglichen Geschichte". So wird durch den Gegensatz zu Stolz die Gestalt Oblomows nur noch mehr gehoben, was sicher nicht in der Absicht des Dichters lag.

Gontscharows dritter Roman „Die Schlucht" (1869) reicht an den „Oblomow" nicht heran, so reizvoll auch die Schilderung des Lebens in der kleinen Provinzstadt und die Gestalt der alten Großmutter ist, die das alte konservative Rußland mit all seinen Tugenden und Fehlern verkörpern soll. Der Held Rajskij ist, nach des Dichters eigener Bezeichnung, ein „erwachter Oblomow", ein Übergangsmensch, der schaffen und wirken will, aber keine richtige Verwendung für seine Kräfte finden kann; so versucht er sich in allen Künsten und Wissenschaften, ohne es zu etwas Rechtem zu bringen. Als Seitenstück zur Olga im „Oblomow" erscheint in der „Schlucht" Vera, eine ernste, selbständige Natur, die sich danach sehnt, ihrem Leben einen Inhalt zu geben, derselbe Typus, den Turgenew in der Helene seines Romans „Am Vorabend" verkörpert hatte. Leider hat aber Gontscharow das Bild seiner Heldin dadurch völlig entstellt, daß er sie zum Opfer des Nihilisten Mark Wolochow werden läßt. Bei der Zeichnung dieses Mark hat den Dichter seine Objektivität völlig im Stich gelassen; der Nihilist ist eine Karikatur, die aus dem Rahmen des Ganzen herausfällt, mag sie an sich auch noch so ergötzlich sein. Man begreift oft nicht, wodurch er eine so große Gewalt über die arme Vera gewinnen konnte; durch seine Ideen jedenfalls nicht. Man muß also annehmen, daß von ihm ein starker sinnlicher Zauber ausging, und vielleicht hat Gontscharow das auch so gemeint; er hat es aber nicht glaubhaft darzustellen gewußt.

Mit den drei Romanen und der Reisebeschreibung ist Gontscharows Lebenswerk erschöpft. Dieser Kleinmaler mit seiner Freude an Einzelheiten konnte doch, wie er selbst gestand, keine kurzen Sachen schreiben. Außer den großen Romanen besitzen wir von ihm auch wirklich nur noch ein paar hübsche, aber belanglose novellistische Skizzen („Dienstboten", „Der literarische Abend"), Bruchstücke von Jugenderinnerungen und ein paar kritische Aufsätze, von denen zwei besonders wertvoll sind: „Eine Million Qualen", diese meisterhafte Analyse von Gribojedows „Verstand schafft Leiden" (vgl. S. 146), und „Lieber spät als gar nicht", ein Versuch des Dichters, sein eigenes Schaffen zu erläutern.

2. Turgenew und Saltykow.

Als sein „literarisches Debut" bezeichnet Iwan Sergejewitsch Turgenew (Abb. 54) in seinen „Erinnerungen" die Versnovelle „Parascha" (1843), obgleich vorher bereits einige Gedichte von ihm in Zeitschriften erschienen waren. „Parascha" ist eine Idylle, die sehr romantisch anfängt und sehr hausbacken endet: nachdem die Hindernisse, die der Vereinigung des Liebespaares im Wege standen, glücklich überwunden sind, verwandeln die beiden Leutchen sich mit überraschender Geschwindigkeit in ein biederes Ehepaar, und als der Dichter sie nach vier Jahren wiedersieht, den romantischen Helden als wohlbeleibten Herrn im Schlafrock und die ätherische Parascha als brave Praskowja Nikolajewna, da ist er enttäuscht und verblüfft.

Belinskij war von der kleinen Dichtung entzückt, nannte sie „einen schönen Traum der für einen Augenblick erwachten russischen Poesie" und sprach den Wunsch aus,

„daß unsere Begegnung mit dem Talent des Dichters der ‚Parascha' keine zufällige bleiben möge, sondern zu einer dauernden Bekanntschaft werde. Es wäre traurig zu denken, daß ein solches Talent nicht mehr wäre als ein Aufflammen der Jugend, das Kochen jungen Blutes und nicht ein Kennzeichen wahrer Berufung, und daß es die Hoffnungen und Erwartungen, die es geweckt hat, täuschen könnte, wie den Dichter die Heldin seines Poems enttäuschte."

Die Erwartungen wurden nicht enttäuscht, sondern übertroffen. Der Dichter der „Parascha" entwickelte sich nicht nur zu einem der größten russischen Erzähler, er erwies sich auch als der erste russische Dichter, der den Westen Europas für die russische Literatur gewann. Durch ihn erhielt man zuerst Einblick in die russische Seele, „er gab uns die Psychologie einer ganzen Menschenrasse" (G. Brandes), die wir aus seinen Romanen und Novellen kennen und lieben lernten. Wenn er sich die Herzen in Deutschland und Frankreich so leicht gewann, so lag das nicht nur an seinen persönlichen Beziehungen, sondern auch an der Art seines Schaffens. In der Form trugen Turgenews Werke ein durchaus europäisches Gepräge. Man hatte keine schweren äußern Hindernisse zu überwinden wie später bei Tolstoj oder Dostojewskij, um zu dem Kern seines Wesens zu gelangen, oder zu dem, was man dafür hielt. Darum erscheint er freilich heute neben jenen beiden als der Ärmere und Schwächere. Aber wenn er auch nicht so reich ist, ist er doch keineswegs arm. Er scheint der Schwächere, weil seine Kraft gebändigt ist. Neben dem breit ausmalenden Epiker Tolstoj und dem durch und durch dramatischen Dostojewskij ist er der Lyriker, ein Stimmungsdichter, der auch in der Weltliteratur nicht viele seinesgleichen hat.

Turgenews literarische Laufbahn begann mit Versdichtungen. Er hat später nichts mehr von diesen „Jugendsünden“ wissen wollen. Und doch finden sich unter seinen Gedichten ein paar, die zu den Perlen russischer Lyrik gehören. Freilich, seine ganze große lyrische Begabung strömt erst in seiner Prosa aus. Seine Novellen sind lyrisch, die schönsten Stellen seiner Romane sind lyrisch, und als Lyriker gab er sich noch in seinem letzten Werk, den kleinen Skizzen und Stimmungsbildern, die er selbst „Senilia“, sein Herausgeber jedoch „Gedichte in Prosa“ nannte. Immer wieder bezaubert er durch die Zartheit und Innigkeit seiner Stimmungen, die weichen Linien und Farben, bei seinen Schilderungen wie bei seinen Gestalten. Dieses Milde, Verträumte fesselt immer von neuem, weil es aus echtem, tiefem Empfinden kommt und weil der Leser doch auch den tragischen Zwiespalt fühlt, der Turgenews ganzes Schaffen beherrscht, so sehr der Dichter ihn auch zu verschleiern bemüht ist. Sein Herz will fast immer anders als sein Verstand, und daraus ergibt sich jene merkwürdige „Objektivität“, die ihm bei jedem Werke, in dem soziale Themen berührt wurden, heftige Angriffe aus allen Lagern zuzog. Er fühlt sich durchaus als Vorkämpfer für das Neue, und doch kommt er nicht los von der alten, todgeweihten Welt, und ihr Untergang erfüllt ihn mit einer seltsam süßen Wehmut. Immer wieder geißelt er die Willensschwäche seiner Volksgenossen, aber wenn er einmal einen Mann der Tat zu schildern versucht, so läßt er es nie bis zur wirklichen Tat kommen. Seine tatkräftigen Helden müssen immer vor der Zeit sterben, als fürchtete der Dichter, sie könnten, wenn sie einmal wirklich handeln müßten, ebenso versagen wie ihre schwächern Brüder. Ihr Ende aber verklärt er mit all dem milden Glanze seiner elegischen Lyrik.

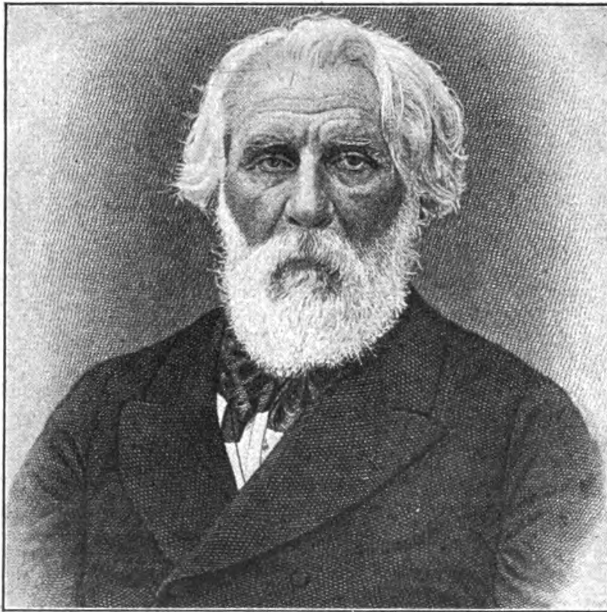


Abb. 54. J. S. Turgenew.
Nach Photographie.

Neben dem ringenden und suchenden Tolstoj und dem chaotischen Dostojewskij erscheint Turgenew als der Abgeklärte, Olympische; aber bei aller Betonung seines „Diesseitertums“ schildert er doch immer wieder die dunkle Gewalt des Unbewußten, des elementaren Triebes, gegen die kein Verstand, kein Wille aufkommt, und hier berührt er sich mit seinem scheinbaren Antipoden Dostojewskij oft viel näher, als man glauben möchte. Doch während Dostojewskij kühn in den Abgrund hinableuchtet oder sich wohl gar in die Tiefe stürzt, läßt Turgenew uns nur die Nähe des Abgrundes ahnen; er wagt es nicht, hineinzusehen, — aber gerade dadurch fühlen wir das Grauen vor der Tiefe bei ihm oft noch stärker als bei Dostojewskij. In einem seiner spätesten, kühnsten und eigenartigsten Werke: „Triumphgesang der

Liebe", hat er das Wirken der Urgewalt, die den Menschen zu ihrem Spielzeug macht, erschütternd dargestellt, ebenso in der „Seltsamen Geschichte" und der „Erzählung des Paters Alexej", lauter Schöpfungen seiner letzten Jahre.

Iwan Turgenew wurde am 28. Oktober 1818 in Oriol (Orel) geboren. Seine Jugend verfloß ziemlich freudlos, teils auf dem elterlichen Gute, teils in Moskau. Der Vater war ein leichtsinniger Lebemann, die Mutter eine harte Herrschernatur. Die Behandlung, die sie ihren Leibeigenen angedeihen ließ, veranlaßte den Sohn schon als Knaben zum geheimen „Hannibalschwur", sein Leben lang gegen die Sklaverei zu kämpfen.

Turgenew studierte erst in Petersburg, danach drei Jahre (1838—41) in Berlin Philosophie, eine Wissenschaft, in der er und seine russischen Kommilitonen, darunter Stankewitsch und Bakunin, „alles andere suchten, nur nicht das reine Denken". Nach Rußland zurückgekehrt, dachte er eine Zeitlang an die akademische Laufbahn, aber schon hatte die Dichtung ihn gefesselt. Auf die ersten Versuche in Versen folgten bald Prosanovellen („Andrej Kolosow", „Der Raufbold", „Drei Bildnisse"), in denen man deutlich den Einfluß Lermontows spürt. Sich selbst fand der Dichter erst 1847, als im „Sowremennik" seine Skizze aus dem Bauernleben „Chor und Kalinytsch" erschien. An diesen ersten Versuch schlossen sich alsbald weitere ähnliche an, und 1852 erschienen die Skizzen gesammelt unter dem Titel: „Aufzeichnungen eines Jägers".

Die Wirkung dieses Buches war ungemein stark. Russische Literarhistoriker vergleichen sie mit der von „Onkel Toms Hütte". Man glaubte eine furchtbare Anklage gegen die Leibeigenschaft zu lesen, und doch war das Buch kaum als solche gedacht, trotz des „Hannibalschwurs". Denn Turgenew scheint keine andere Absicht zu haben, als den russischen Bauern in seinem alltäglichen Leben naturgetreu zu schildern. Das tut er mit einer Wärme und Liebe, die dem Buch heute noch seinen Hauptreiz verleihen. Dabei wird der Bauer keineswegs idealisiert, sondern gezeigt, wie er in Wirklichkeit ist, und da wirkte nun auf die Zeitgenossen des Dichters die große Fülle so verschiedenartiger, scharf ausgeprägter Gestalten höchst überraschend. Man hatte das alles in der gleichförmigen „grauen Masse" gar nicht vermutet. Gerade dadurch aber wurde das Buch zur Anklage gegen die soziale Ordnung, die eine solche Menge schlummernder Begabungen, einen solchen seelischen Reichtum im Elend der Sklaverei verkümmern ließ. Turgenew ging keineswegs darauf aus, besonders empörende Einzelfälle aneinanderzureihen, wie es sechzig Jahre vor ihm Radistschew getan hatte. Er schilderte alltägliche Begebenheiten, wie sie jeder seiner Leser schon beobachtet hatte, ohne sich viel dabei zu denken: da muß etwa die Heldin der kleinen Erzählung „Jermolaj und die Müllerin" auf ihr Lebensglück verzichten, weil die gnädige Frau sie als Kammerzofe nicht entbehren kann; da ist der Hausverwalter Tuman, der von der „Güte" seines Herrn Grafen berichtet: „Manchmal hat er unsereinen wohl auch geprügelt, aber hinterher hat er's gleich wieder vergessen!" („Himbeerwasser"); der Neffe dieses Tuman mußte Soldat werden, weil er der Mätresse des Grafen eine Tasse Schokolade auf das Kleid gegossen hatte usw.

So mußten die „Aufzeichnungen eines Jägers", auch wenn sie gar nicht als Tendenzschrift gedacht waren, doch als solche wirken, weil die Zustände in Rußland so waren, daß die bloße Darstellung der Wirklichkeit zur Anklage wurde. Ein Buch der Liebe war diese Skizzensammlung, ihre aufreizende Wirkung aber war stärker als die von so manchem Buche des Hasses und Zorns.

Für den heutigen Leser ist das Buch nur noch ein Buch der Liebe. Der Liebe zum Menschen und der Natur. Es ist behauptet worden, der Russe habe überhaupt kein Naturgefühl, die Natur habe für ihn nur Interesse, soweit sie die Stimmungen des ihr gegenüberstehenden Menschen spiegele und beeinflusse. Wenn diese Behauptung nicht schon durch Puschkin und Aksakow widerlegt wäre, so würde sie es durch Turgenew. In seinen Schöpfungen spielt die Natur eine viel größere Rolle als in denen Tolstojs, des Landkindes, oder gar Dostojewskijs, der überhaupt nur die Großstadt kennt. Für Turgenew lebt die Natur ihr Eigenleben, er wird nicht müde, ihre Schönheit zu schildern.


Abb. 55. Turgenew als Jäger.
Nach einer Zeichnung von Dmitrijew-Orenburgskij.

„Ich kann es nicht ohne Erregung sehen, wie ein mit frischen grünenden Blättern bewachsener Zweig sich scharf vom Himmel abhebt. Warum? Wegen des Gegensatzes dieses kleinen Zweiges, in dem doch so viel Leben ist, der bei jedem Windhauch erzittert, den ich mit einem Finger knicken und töten kann, zu dieser ewigen leeren Unendlichkeit, diesem Himmel, der nur dank der Erde blau und strahlend ist? Ach, ich ertrage den Himmel nicht! Aber das Leben, seine Wirklichkeiten, seine Launen, seine Zufälligkeiten, seine Gewohnheiten, seine schnell schwindende Schönheit, all das bete ich an. Ich bin mit der Erde verwachsen.“

So zu lesen in einem Briefe Turgenews aus dem Jahre 1848. Er will nur den zitternden grünen Zweig sehen, aber er fühlt doch, daß eben der Gegensatz gegen die „ewige leere Unendlichkeit“ dem Zweig seine letzte tragische Schönheit verleiht. Und dadurch erhebt

sich Turgenew der Landschafter über all die Kleinmaler, denen nach Hebbels Wort die Wiese in Butterblumen zerfließt, er fühlt mit ahnungsvollem heiligem Grauen den großen Zusammenhang der Dinge miteinander, den Zusammenhang zwischen Mensch und Natur. Wir spüren ihn in allen Naturbildern und -stimmungen der „Aufzeichnungen eines Jägers".

Unter den „Aufzeichnungen eines Jägers" finden sich auch einige Geschichten, die sich nicht mit dem russischen Bauern beschäftigen. Eine von ihnen ist besonders wichtig, weil wir eine Gestalt kennenlernen, der wir in Turgenews späterem Schaffen immer wieder begegnen, ja, die man als den Turgenewschen Männertypus schlechtweg bezeichnen kann. Es ist der „Hamlet aus dem Kreise Stschigrow", ein kluger, gebildeter Mensch, der mit sich und dem Leben nichts anzufangen weiß, weil dem scharfen Verstand kein schöpferischer Wille zugesellt ist, weil er zwar die Hohlheit der „guten Gesellschaft" erkannt hat, durch seinen Bildungsgang aber dem Volk zu sehr entfremdet ist, um in ihm aufgehen zu können. Er kann überhaupt in nichts aufgehen, weil er durch und durch Reflexionsmensch ist. Er hat in Deutschland studiert, aber was hat er z. B. von der Hegelschen Enzyklopädie gehabt?

„Was hat diese Enzyklopädie mit dem russischen Leben gemein? Und wie soll man sie auf unser Leben anwenden, nicht nur sie allein, sondern überhaupt die deutsche Philosophie ... mehr noch: die Wissenschaft? ... Jawohl! So ist es! ... Wozu bist du denn ins Ausland gereist? Warum hast du nicht zu Hause gesessen und das Leben um dich herum studiert? Dann hättest du seine Bedürfnisse kennengelernt, seine Zukunft, hättest sozusagen auch Klarheit gewonnen über deinen eigenen Beruf ... Ja, ich bitte Sie! Wie kann denn unsereins etwas studieren, worüber noch kein kluger Mann ein Buch geschrieben hat! Ich würde mich gern von ihm belehren lassen, vom russischen Leben, aber es schweigt hartnäckig, das holde Weib. Du sollst mich auch so verstehen, soll das heißen! Dazu reichen aber meine Kräfte nicht aus ..."

Die nahe Verwandtschaft dieser Gestalt mit Puschkins Onegin ist leicht zu erkennen; auch an Gontscharows Oblomow kann man denken; von diesem unterscheiden sich Turgenews Helden aber durch ihre größere Beweglichkeit, ihr Temperament; sie sind oft Melancholiker, doch nie Phlegmatiker. In einem 1860 gehaltenen Vortrag „Hamlet und Don Quichotte" stellt Turgenew die beiden berühmten Helden der Weltliteratur einander gegenüber: hier der Vernunftmensch, der über dem vielen Denken nicht zum Handeln kommt, dort der Gefühlsmensch, den sein überströmendes, durch keine Reflexion gehemmtes Empfinden immer verkehrt handeln läßt. Alle Turgenewschen Helden sind nur Spielarten dieser beiden Typen — bald zu sehr Gehirnmenschen, bald zu sehr Triebmenschen. Sie versagen im entscheidenden Augenblick, weil der plötzlich ausbrechende Trieb alles, was die Vernunft so schön aufgebaut hatte, zertrümmert (Sanin in „Frühlingswogen", Litwinow in „Rauch"), oder weil das Denken den Willen lähmt (Rudin im gleichnamigen Roman, Lawretzkij im „Adligen Nest").

Die „Aufzeichnungen eines Jägers" waren merkwürdigerweise von der Zensur unbeanstandet geblieben. Daß sie damit einen großen Fehler begangen hatten, sahen die Herren von der Regierung sehr bald ein; der Beamte, der die Genehmigung zum Druck des gefährlichen Buches gegeben hatte, mußte um seine Entlassung einkommen, und nun wartete man auf eine Gelegenheit, auch des Dichters habhaft zu werden. Sie bot sich noch im gleichen Jahre 1852: ein Nachruf Turgenews auf den eben verstorbenen Gogol war von der Petersburger Zensurbehörde verboten und trotzdem von dem Dichter in einer Moskauer Zeitschrift veröffentlicht worden. Daraufhin wurde Turgenew verhaftet und auf sein Gut Spasskoje verschickt; erst nach zwei Jahren wurde er dank der Vermittlung des Dichters Alexej Tolstoj,

der sich persönlich beim Zaren für ihn einsetzte, befreit und reiste 1855 ins Ausland. Von da ab lebte er dauernd außerhalb Rußlands, wenn er auch fast jedes Jahr für mehrere Monate nach Spasskoje kam. Ans Ausland fesselte ihn vor allem eine Frau, Pauline Viardot-Garcia, die berühmte Sängerin, die er in den 40er Jahren in Petersburg kennengelernt hatte. Das eigentümliche Verhältnis ist bis heute noch nicht völlig aufgeklärt. Pauline Viardot hat Turgenew anscheinend nie mehr als eine ziemlich kühle Freundschaft entgegengebracht; er aber folgte ihr überallhin, half ihrem Gatten Puschkin und Gogol übersetzen, beschäftigte sich mit ihren Kindern, dichtete Singspiele für Liebhaberaufführungen im Hause. 1863—70 lebte er mit der Familie Viardot in Baden-Baden, und hier knüpften sich die freundschaftlichen Beziehungen zu so vielen deutschen Schriftstellern an, vor allem zu Ludwig Pietsch, an den er noch auf seinem Sterbebette einige Briefe diktierte, dann Berthold Auerbach, Julian Schmidt, Ludwig Friedländer, Theodor Storm, Paul Heyse, Julius Rodenberg, Gustav Freytag.

In das Jahrzehnt 1855—65 fallen die vier großen Romane Turgenews, die man mit Recht als Entwicklungsgeschichte der russischen Gesellschaft von den 30er bis zu den 60er Jahren bezeichnet hat. 1856 erschien „Rudin", in dem das neue Rußland sich erst ganz leise ankündigt. Der Held, der den Kopf voll kühner Reformgedanken hat und sie mit so viel Feuer zu predigen weiß, ist schließlich doch nur ein zweiter „Hamlet aus dem Kreise Stschigrow", denn seine Ideen sind nur angelesen und ausgeklügelt, innerlich ist er kalt und zu keiner wirklichen Tat fähig. So läßt er das Mädchen, das ihn liebt und glauben mußte, von ihm wiedergeliebt zu werden, im entscheidenden Augenblick im Stich; so scheitern alle seine Versuche, im Leben etwas zu leisten, und er stirbt endlich einen sinnlosen Tod auf den Barrikaden der Pariser Februarrevolution.

1859 erschien Turgenews schönster Roman: „Das adlige Nest". Es ist das alte, dem Untergang geweihte Rußland, von dem der Dichter hier Abschied nimmt, das Rußland der Leibeigenschaft und Unfreiheit, aber auch das der patriarchalischen Frömmigkeit und Gastfreundschaft, der romantischen Schwärmerei und Empfindsamkeit. Lisa Kalitina ist eine jüngere Schwester der Puschkinschen Tatjana. Auch sie muß ihre Liebe zu Grabe tragen, aber nicht, weil der Geliebte ihrer unwürdig ist, sondern weil er schon verheiratet ist und sie eine Scheidung von der ihm längst entfremdeten Frau für eine unverzeihliche Sünde ansieht. Das ist ebensowenig eine Schrulle wie die übertriebene Schamhaftigkeit der Hebbelschen Rhodope. Es gehört zu ihrem Wesen. Sie ist die reinste und vollkommenste Verkörperung des Turgenewschen Frauentypus. Im Gegensatz zu des Dichters männlichen Helden sind seine Frauen und Mädchen immer ganz eins mit sich selbst; sie empfinden rein und unmittelbar; ein nie fehlgehender Instinkt leitet sie immer den Weg, der für sie der richtige ist. Sie finden in sich ebenso den Mut und die Kraft zur Tat wie zum Entsagen und Dulden.

Sonnenuntergangsstimmung liegt über diesem Turgenewschen Roman, in dem der Dichter noch einmal alles Gute und Schöne der alten Zeit zusammenfaßt. Auch ein Stückchen deutscher Romantik findet sich hier: in der Gestalt des alten Musiklehrers Lemm, des weltfremden Träumers mit dem goldenen Kinderherzen, eines Künstlers von „jener Kühnheit des Gedankens, wie sie allein dem germanischen Stamme eigen ist". Für all die Zerrbilder von Deutschen, die sich bei den russischen Dichtern so häufig finden, entschädigt uns diese rührende Gestalt, ebenso wie die wunderbare Schilderung der deutschen Rheinlandschaft in der fast gleichzeitig mit dem „Adligen Nest" geschriebenen Novelle Turgenews: „Asja".

IT

Baden-Baden.
Thiergartenstrasse, 3.
Mittwoch, d. 26 Okt. 70.

Mein lieber Freund,

Gestern habe Ich Ihnen das 4te Bändchen meiner Schriften zugeschickt. – Lesen Sie die Novelle – wenn Sie überhaupt in so schwerer und wichtiger Zeit ~~noch~~ für so leichtes und unnützes Zeug noch Muße haben – vielleicht gefällt es Ihnen besser als „Rudin." – Die Uebersetzung ist jedenfalls sehr gelungen.

Schreiben Sie mir ein paar Worte – Wie geht es Ihnen? Was thun Sie? – Ich bleibe hier noch ein paar Wochen – dann gehe Ich nach London, dann nach Russland – und kehre erst im Frühjahr 71 hierher zurück. – Haben wir dann Friede?

Pietsch ist vor Kurzem hier gewesen – auf seiner Rückreise von Versailles nach Berlin. – Er hat uns Vieles erzählt, wie Sie sich es wohl denken können. –

Brief Iwan Turgenews an Theodor Storm.
Original im Besitz von Frl. Gertrud Storm, Varel i. Oldenburg.

Das Schiff der Geschichte geht sehr hoch – man muss sich festhalten um nicht weggespült zu werden.. Verspüren Sie auch – in Ihrer weiten Ferne – etwas von diesem Wellenschlag? Und die Entscheidung, die Lösung – wie wird die werden? –

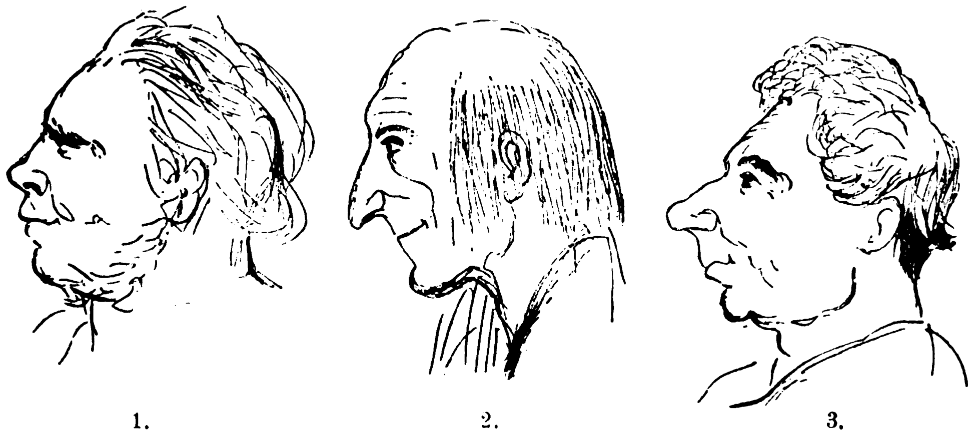
Es ist – in jetziger Zeit – eine eigenthümliche Sache kein Deutscher und kein Franzose zu sein. – Mithandeln kann man doch nicht – und in seiner eigenen Thätigkeit wird man gelähmt. – Man wird Zuschauer von Kopf zu Fuss – das ist nicht immer angenehm.

Leben Sie recht wohl. Ich drücke Ihnen herzlich die Hand. – Ich habe keine Photographie von Ihnen – schicken Sie mir doch eine.

Ihr ergebener

J. Turgenjew

Ein Jahr nach dem „Adligen Nest“ erschien der Roman „Am Vorabend“. Hier sehen wir das erwachende junge Rußland. Noch ist sich die Gesellschaft ihrer Kräfte, ihrer Pflichten nicht voll bewußt, aber überall regt sich schon neues Leben, und als Mahner und Vorbild steht den Russen ein Fremder gegenüber, der Bulgare Insarow, der nach Rußland gekommen ist, um hier für die Befreiung seines Volkes vom Türkenjoch zu wirken. Er spielt eine ähnliche Rolle wie der Deutsche Stolz in Gontscharows „Oblomow“, wirkt aber viel echter und lebendiger als dieser, weil der Dichter ihn nicht idealisiert, sich nicht scheut, ihn auch durch eine gewisse Verbohrtheit und Einseitigkeit zu kennzeichnen. Aber selbst sein erbittertster Gegner, der junge Künstler Schubin, erkennt, daß gerade in dieser Verbohrtheit Insarows Stärke liegt. „Er ist mit seinem Lande verwachsen, und das ist etwas ganz anderes als unsere leeren Gefäße, die sich zum Volk herandrängen und betteln: gieß doch dein lebendiges



1. 2. 3.

Abb. 56. Karikaturen, gezeichnet von J. S. Turgenew bei einem Gesellschaftsspiel in Baden-Baden in den sechziger Jahren.

1. Engländer; Mann der Arbeit, Sanguiniker; kräftig, zielbewußt, kühn; trinkt, ißt und schläft gut; hat eine blasse und kränkliche Frau und acht Kinder, die ihm ähnlich sehen und unbarmherzig lärmen. Seine Stirn ist sehr weiß, die Wangen rot; trägt nie Handschuhe und schwitzt stark.

2. Schullehrer oder Pfarrer vom Lande, durch Entbehrungen zum Idioten geworden. Hat sehr lange und sehr schlimm hungern müssen. Die Notlage hat auch die Entwicklung der niedern Leidenschaften gehindert, die in ihm stecken. Geizig und lüstern; neidisch und unbescheiden. Liebt feierliche Zeremonien und prunkvollen Gottesdienst.

3. Ehemaliger Friseur oder Chorist. Ein recht gutmütiger Mensch, wenn auch lächerlich, schwatzhaft und aufgeblasen. Schnupft, hat schlechte Zähne und leidet an Podagra, reißt gerne Zoten, ist manchmal sehr komisch.

Wasser in uns hinein.“ Die unerschütterliche Kraft des Willens ist es, durch die Insarow das Herz Helenens gewinnt, die als Gegenbild zu Lisa im „Adligen Nest“ erscheint, die mutig Entschlossene gegenüber der Entsagenden. Sie bricht mit ihrer Familie und allem, was ihr von Kindheit an lieb und wert war, und folgt dem Mann ihrer Wahl, um ihm Gehilfin zu sein bei seinem großen Werk, das sie auch nach seinem Tode fortsetzen und vollenden will. Sie kehrt nicht nach Rußland zurück. Schubin klagt:

„Wir haben noch niemanden, wir haben keine Menschen, wohin wir auch schauen mögen ... Gäbe es in unserer Mitte brauchbare Menschen, dieses Mädchen wäre nicht von uns gegangen, diese feinfühlige Seele wäre uns nicht entschlüpft wie ein Fisch ins Wasser.“

Aber auf seine Frage, wann denn auch Rußland Männer haben werde, antwortet der alte Uwar Iwanowitsch: „Habe nur Geduld. Sie werden schon erscheinen.“

Der kommende Mann tritt uns in Turgenews nächstem Roman „Väter und Söhne" (1862) entgegen. Hier ist der Kampf zwischen alt und jung in vollem Gange. Es ist Turgenews berühmtestes Werk, eine der schönsten Abwandlungen des ewigen Themas in der Weltliteratur. Der „Nihilist" Basarow verkörpert die junge Generation, der die Zukunft gehört. Das Wort „Nihilist" darf nicht in der politischen Bedeutung aufgefaßt werden, die es später erhielt. Basarow ist kein politischer oder sozialer Revolutionär, er ist es nur auf geistigem Gebiet. Er verneint alles, woran die ältere Generation hängt. „Aristokratie, Liberalismus, Fortschritt, Grundsätze, wieviel fremdklingende und überflüssige Worte! Das russische Volk nimmt sie nicht einmal geschenkt", erklärt er. Und auf die Frage, wodurch er sich denn bei seinem Handeln leiten lasse, antwortet er: „Durch das, was wir für nützlich halten ... Heute ist die Verneinung das Nützlichste, darum verneinen wir ... Zuallererst muß Platz geschafft werden." Die Natur ist ihm „kein Tempel, sondern eine Werkstatt, und der Mensch ist Arbeiter darin". Für ihn als getreuen Schüler Feuerbachs, Büchners und Moleschotts gibt es keinen Gott und kein Jenseits, der Mensch „stehe fest und sehe hier sich um, dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm". Vor allem muß praktische Arbeit geleistet werden; statt Weltverbesserungspläne zu schmieden, bereitet er sich zu seinem ärztlichen Beruf vor und macht Versuche mit Fröschen — zum großen Entsetzen seiner ganzen Umgebung. Darum kümmert er sich aber nicht, sondern sagt allen ins Gesicht, was er denkt, meist in herausfordernder, kränkender Weise. Wie schon bei Insarow im „Vorabend" scheut der Dichter sich nicht, auch die weniger gewinnenden Züge seines Helden hervorzuheben, ja ab und zu ihn mit überlegener Ironie zu behandeln, und das war die Ursache, daß er aus beiden Lagern mit den heftigsten Vorwürfen überschüttet wurde. Die Alten sahen in der Gestalt des Nihilisten eine Verherrlichung der „neuen Richtung", die ihrer Meinung nach Land und Volk ins Verderben stürzen mußte; die Jugend aber wollte sich in Basarow nicht erkennen, weil er ihr nicht idealisiert genug schien. Turgenew selbst erklärte, das ganze Unheil wäre daher gekommen, daß die von ihm geschaffene Gestalt des Basarow nicht all die Entwicklungsstufen durchgemacht hätte, die die literargeschichtlichen Typen sonst durchzumachen hätten:

„Ihm war es nicht wie Onegin und Petschorin vergönnt, eine Zeit der Idealisierung, der teilnehmenden Verherrlichung durchzumachen. In demselben Augenblick, da der neue Mensch, Basarow, auftauchte, stellte sich der Dichter ihm kritisch und objektiv gegenüber. Das hat viele irregemacht, und wer weiß, ob das nicht wirklich zwar kein Fehler, aber doch eine Ungerechtigkeit war. Basarow hatte mindestens ebensoviel Rechte auf Idealisierung wie die ihm vorhergegangenen Typen."

Die Aufnahme der „Väter und Söhne" mag viel zu der Verbitterung beigetragen haben, die sich des Dichters nun bemächtigte und ihn veranlaßte, die Heimat immer seltener und nur für kurze Zeit aufzusuchen. Am stärksten spricht diese Verbitterung aus der Novelle „Genug" (1864) und dem Roman „Rauch" (1867), der die ganze gesellschaftliche Bewegung in Rußland, die der Dichter selbst mit verkündet und eingeleitet hatte, als Fata Morgana als Rauch erscheinen läßt. Und fast ein Jahrzehnt verging, ehe Turgenew sich wieder entschloß, ein soziales Thema in einem großen Roman zu behandeln: in „Neuland" (1876) ist die Stimmung hoffnungsfreudiger und zuversichtlicher als im „Rauch", aber künstlerisch steht das Werk nicht mehr auf der Höhe seiner Vorgänger, und man merkt ihm auch an, daß der Dichter dem russischen Leben einigermaßen entfremdet worden ist. Die „positiven" Helden wirken oft unwahr, die „negativen" karikaturenhaft verzerrt. Auf seiner alten

Höhe aber blieb der Dichter in seinen Novellen, die von Anfang an neben seinen Romanen herlaufen und sich wie Blütenranken um einen Kranz aus dunkeln Zweigen schlingen. An die Meisterwerke der 50er und 60er Jahre („Faust", „Assja", „Erste Liebe", „Visionen" u. a.) schließen sich in den 70er Jahren neue an, wie „Ein König Lear der Steppe", „Frühlingswogen", „Punin und Baburin" usw. Je mehr der Dichter sich von den aktuellen Stoffen abwendet, desto feiner wird die Charakterzeichnung, desto tiefer die Seelenmalerei in seinen Novellen. Daß in den letzten Novellen eine auffallende Neigung zum Mystischen, Übersinnlichen zutage tritt, ist schon erwähnt worden.

In den 50er Jahren hat sich Turgenew auch mehrmals als Bühnendichter versucht, was hier der Vollständigkeit halber noch erwähnt sei. In seinen Komödien steckt viel Grazie, Geist und Humor, es fehlt aber der eigentliche dramatische Nerv. Es sind Novellen in Gesprächsform. Am bedeutendsten ist die fünfaktige Komödie „Ein Monat auf dem Lande", die das Thema der verspäteten Liebe einer reifen Frau zu einem jüngern Manne mit sehr viel Feinheit und Zartheit behandelt.

Nach dem Deutsch-Französischen Kriege siedelte Turgenew mit der Familie Viardot von Baden-Baden nach Paris über. Unter den französischen Schriftstellern hatte er nicht weniger Freunde als unter den deutschen. Er übersetzte Flauberts „Herodias" und „Versuchung des heiligen Antonius" ins Russische, er verschaffte Emile Zola die Möglichkeit, seine Aufsätze über den Naturalismus im „Westnik Jewropy" zu veröffentlichen; er übersetzte den Pariser Freunden aber auch ganze Szenen aus dem „Faust" vom Blatt.

Turgenews letzter Besuch in Rußland galt der Feier der Enthüllung des Puschkin-Denkmals in Moskau im Juni 1880. Neben Dostojewskij war Turgenew der am meisten umjubelte Festredner. Drei Jahre später gab eine unübersehbare Schar von Menschen dem Dichter das letzte Geleit auf den Petersburger Wolkowo-Friedhof. Am 22. August 1883 war Iwan Turgenew in Bougival bei Paris, seinem Sommersitz, gestorben. Sein Vermächtnis waren die „Gedichte in Prosa", die noch einmal alles zusammenfassen, was ihn je beschäftigte und seine Seele bewegte. Die kleine, köstliche Sammlung ist in der Tat „ein Spiegel und eine verkürzte Chronik" seines gesamten Schaffens. Hier finden wir die innige Liebe des Dichters zu seinem Volke, die Bewunderung vor der Schlichtheit und milden Güte des einfachen Russen, die andächtige Vertiefung in die Seele der „schaffenden Natur", das bange Grauen vor dem ewigen Nichts, die Verherrlichung weiblichen Opfermuts den milden Spott über alles unerfüllbare Schwärmen und Weltverbessern. Das Ganze aber klingt aus in ein begeistertes Loblied auf die russische Sprache:

„In Tagen des Zweifels, in Tagen qualvollen Grübelns über die Geschicke meiner Heimat bist du allein mir Stütze und Trost, du große, gewaltige, wahrhafte und freie russische Sprache! Wärst du nicht, wie sollte man nicht verzweifeln angesichts dessen, was daheim vorgeht? Aber man kann nicht glauben, daß eine solche Sprache nicht einem großen Volke gegeben sein soll!"

Während wir heute in Turgenew mehr den Künstler und Seelenkünder schätzen als den Darsteller einer bestimmten Epoche in der Entwicklung der russischen Gesellschaft, ist Michael Jewgrafowitsch **Saltykow** (Abb. 57) durchaus Zeitdichter, ist es in so hohem Grade, daß er im Auslande heute noch sehr wenig bekannt und geschätzt ist. Nur sein Roman „Die Golowliows" ist in verschiedene Sprachen übersetzt worden. Aber so bedeutend diese Dichtung

auch ist, sie allein gibt noch kein vollständiges Bild von dem Wesen und Können des genialen Satirikers, den man in seiner Heimat nicht ganz mit Unrecht schon mit Swift verglichen hat. Es geht ihm aber, wie es fast jedem Satiriker geht: er kämpft wohl auch gegen die großen menschlichen Schwächen, noch öfter aber gegen kleine russische Sünden und ist daher auch für seine Landsleute heute kaum noch ohne Kommentar verständlich. Dazu kommt seine ganz eigenartige, auf die Irreführung der Zensur berechnete „äsopische" Geheimsprache, durch die er oft überraschende Wirkungen erzielt, seinen Übersetzern aber ungeheure Schwierigkeiten bereitet, weil er von ihnen nicht nur gründliche Kenntnisse der russischen Sprache, sondern auch der russischen Verhältnisse zwischen 1855 und 1885 verlangt. Man denke sich einen Russen vor einer ungekürzten, unkommentierten Übersetzung von Immermanns „Münchhausen"! Dennoch enthält das Gesamtwerk Saltykows eine solche Fülle auch des Allgemeinverständlichen, ist es für die Erkenntnis russischer Art so wichtig, daß eine größere Beachtung auch dieses Dichters im Auslande sehr zu wünschen wäre.

Saltykow wurde am 15. Januar 1826 auf dem Gute seiner Eltern im Gouvernement Twer geboren. Er besuchte 1838—44 das Lyzeum in Zarskoje Selo, in dem gewisse Überlieferungen aus der Puschkinzeit noch lebendig waren. So übte sich der fünfzehnjährige Saltykow schon im Verseschmieden, und einige dieser Übungen erschienen noch in seiner Lyzeumszeit ohne Namen in Zeitschriften; später wollte der Dichter, ganz wie Turgenew, nichts mehr von ihnen wissen und erklärte es kurzweg für eine Verrücktheit, sich den Kopf zu zerbrechen, wie man die natürliche Rede in ein bestimmtes Silbenmaß pressen könne. Noch in den 40er Jahren wandte er sich der Prosa zu; 1847 und 1848 erschienen seine zwei ersten Novellen unter einem Decknamen in der Zeitschrift „Otetschestwennyja Sapiski". So harmlos sie waren, hatten sie doch zur Folge, daß ihr Verfasser — er war Untersekretär in der Kanzlei des Kriegsministers — in die dunkelste Provinz, nach Wiatka, versetzt und der Kanzlei des dortigen Gouverneurs zugeteilt wurde. Erst 1856 konnte er wieder nach Petersburg zurückkehren; er blieb weiter im Staatsdienst, nahm verschiedene höhere Verwaltungsposten in der Provinz ein, bis er 1868 sich pensionieren ließ und Mitherausgeber der vom Dichter Nekrasow übernommenen Zeitschrift „Otetschestwennyja Sapiski" wurde. Nach Nekrasows Tode (1878) führte er die Zeitschrift allein weiter; 1884 wurde sie verboten. Diesen schweren Schlag überlebte Saltykow nur um wenige Jahre. Er starb am 28. April 1889.

Saltykows erstes größeres Werk sind die 1856, nach seiner Rückkehr aus Wiatka, veröffentlichten „Gouvernementsskizzen". Sie erschienen, wie auch die spätern Schriften des Verfassers, unter dem Decknamen N. Stschedrin, den Saltykow erst 1861 aufgab. Die „Gouvernementsskizzen" sind das Ergebnis der Beobachtungen und Erfahrungen, die Saltykow in den sieben Jahren seiner Tätigkeit in der Provinz gemacht hatte. Es sind nicht eigentliche Satiren, sondern naturalistische Sittenschilderungen, die aber wie Satiren wirken, weil die Zustände, die sie vorführen, so unglaublich sind. All die Typen, die wir schon aus Gogols „Revisor" und den „Toten Seelen" kennen, tauchen bei Saltykow wieder auf. In den nahezu zwei Jahrzehnten, die seit dem Erscheinen des „Revisor" verflossen sind, hat sich in der Provinz nichts geändert; die Zustände sind nur noch schlimmer geworden. Sie schreien förmlich nach Reformen. Wie konnten aber die Reformen mit Menschen, wie die hier geschilderten durchgeführt werden? Wo waren die Menschen, die das neue Rußland schaffen sollten? In einigen der Gouvernementsskizzen („Die Pilger" u. a.) führt Saltykow

auch Vertreter des einfachen Volkes vor; er zeichnet sie mit Liebe und Wärme, wie Turgenew in seinen „Aufzeichnungen eines Jägers", aber er sieht auch deutlich, daß das Volk roh und unreif ist, daß es lange noch von gewissenlosen Gewalthabern ausgebeutet und niedergehalten werden wird.

In die 60er und 70er Jahre fallen die bedeutendsten satirischen Schöpfungen Saltykows, in denen er sich mit dem „neuen Rußland" auseinandersetzt: „Unschuldige Geschichten" (1863), „Geschichte einer Stadt" (1870), „Tagebuch eines Provinzlers" (1873), „Die Herren Taschkenter", „Die Pompadours und ihre Damen" usw. In der Form sind diese Dichtungen sehr verschiedenartig: bald sind es richtige Novellen von straffem Aufbau und spannender Handlung, bald reine Schilderungen und Charakterbilder, dann wieder Betrachtungen in scheinbar leichtem Feuilletonstil oder allegorische Märchen und Fabeln. Unter den novellistischen Stücken befinden sich einige, die überhaupt nicht mehr als Satiren, sondern als reine Kunstwerke bewertet werden müssen, so in den „Unschuldigen Geschichten" die Erzählung „Mischa und Wanja": zwei kleine Knaben, die zum Hausgesinde einer Gutsbesitzerin gehören, werden von ihrer grausamen Herrin so gequält, daß sie endlich beschließen, gemeinsam in den Tod zu gehen. Wie dieser Gedanke in ihrer Seele langsam Wurzel faßt, wie sie immer mehr unter seine Gewalt geraten, wie ihre Phantasie die Wonne der himmlischen Freiheit sich immer kühner ausmalt, das wird mit einer Feinheit, einer Kenntnis der Kinderseele auch in ihren krankhaften Äußerungen dargestellt, die Saltykow dicht neben Dostojewskij stellt und ihn als Vorläufer Fedor Sologubs erscheinen läßt. Ebenso ist in der Erzählung „Das lustige Leben", der Geschichte eines durch ein Weib zum Landstreicher und Straßenräuber herabgesunkenen Bauern, schon der ganze Maxim Gorkij vorweggenommen. Die eigentlichen Satiren aber bieten wirklich ein zusammenhängendes Bild der Entwicklung der russischen Gesellschaft in der Zeit der Reformen Alexanders II. und dem darauffolgenden Jahrzehnt. Die Satiren aus den 60er Jahren schildern die Ratlosigkeit der Gesellschaft gegenüber den liberalen Reformen. Die Herren der alten Generation sehen sich in ihrer Ruhe gestört, sie glauben alles verloren und machen die lächerlichsten

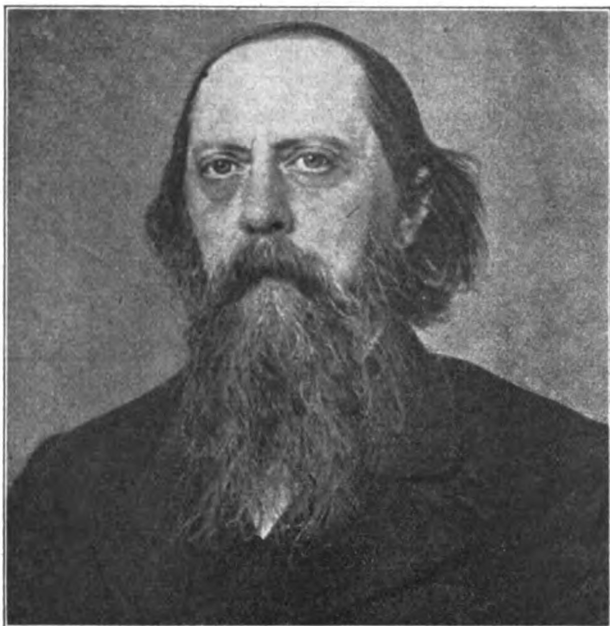


Abb. 57. M. J. Saltykow.
Nach dem Gemälde von J. N. Kramskoj
(Moskau, Tretjakow-Galerie).

Anstrengungen, sich „neu zu orientieren". Neben ihnen tauchen aber schon zahllose „Junge" auf, die die schönsten liberalen Reden im Munde führen und es dabei genau so treiben, wie es einst die Väter trieben, denn sie haben sich bereits angepaßt; sie bringen es schon fertig, die neuen Gesetze so auszulegen, daß sie dabei nicht zu kurz kommen. Das Nachsehen haben die Alten, denen das Umlernen so schwer fiel, und das Volk, das auf bessere Zeiten gehofft hatte.

Ein Meister ist Saltykow im Schaffen schlagwortartiger Bezeichnungen für ganze Gesellschaftsgruppen. So hat er den Namen „Taschkenter" für die Leute aufgebracht, deren ganzes Streben darauf geht, sich auf Kosten der Allgemeinheit möglichst gut zu nähren, und denen jedes Mittel dazu gut genug ist. Sie gehen mit Vorliebe als „Kulturträger" in die dem russischen Reiche neu einverleibten asiatischen Gebiete (daher der Name „Taschkenter"; das Generalgouvernement Turkestan, dessen Hauptstadt Taschkent ist, wurde 1866 gegründet), weil sie da doppelte Gehälter beziehen, weniger scharf beaufsichtigt werden und sich den Eingeborenen gegenüber alles erlauben dürfen. Taschkent im Saltykowschen Sinne liegt aber nicht nur in Mittelasien, sondern jede Stadt des europäischen Rußland kann für den, der seine Sache versteht, zum Taschkent werden, denn „Taschkent ist das klassische Land der Hammel, die sich dadurch auszeichnen, daß sie jederzeit zum Scheren zur Verfügung stehen und nach der Schur mit erstaunlicher Geschwindigkeit wieder mit Wolle bewachsen".

Auf einer höhern sozialen Stufe wird der Taschkenter zum „Pompadour", er ist dann Gouverneur oder gar Minister und treibt nun das Geschäft im großen. Er weiß mit einer liberalen Regierung ebensogut auszukommen wie mit einer konservativen, erklärt die Bauernbefreiung für einen „edlen Versuch", meint aber, daß er dieses Werk viel erfolgreicher durchgeführt hätte. Und er weiß auch den Wert einer bescheidenen Opposition sehr wohl zu schätzen: er ist durchaus nicht dafür, alle Gescheiten auszurotten, wie ihm vorgeschlagen wird. „Wie stünde es um unser Ansehen, wenn wir nur mit den Dummen allein blieben?"

Der alte grundbesitzende Adel ist dem Untergang geweiht, weil er nach der Bauernbefreiung sein bisheriges Schmarotzerleben nicht fortsetzen kann und unfähig ist, sich neue Daseinsformen zu schaffen, aber an seine Stelle ist schon eine neue „Gesellschaft" getreten, „etwas wie eine Bourgeoisie", sagt Saltykow,

„eine neue Kulturschicht, die aus Schenkwirten, Wucherern, Eisenbahn-Unternehmern, Bankiers und ähnlichen Ausbeutern und Menschenschindern besteht. In kürzester Zeit hat dies müßige Ungeziefer unser ganzes Land bedeckt; in jedem Winkel saugt es, nagt es, zerstört es und ist zu alledem noch frech. In den großen Zentren verschwindet es in der Menge der andern Müßiggänger und fällt daher nicht so in die Augen, aber in den kleinen Städten und besonders auf dem Lande ist es unerträglich...

Die Straße jubelt, die Bordelle schmücken sich, die Kellner in den Kneipen zittern in seliger Erwartung, sogar die Sterlets in den Fischbehältern der Gasthäuser hüpfen fröhlich im Wasser, als wollten sie sagen: ‚Gott sei Dank! Nun werden auch wir bald verspeist!' Durch das ganze fröhliche Rußland schallt der Ruf: ‚Der Knote kommt!' Er kommt, und auf die Frage: ‚Was ist Wahrheit?' antwortet er mit fester Stimme: ‚En gros und en détail!' Und angesichts dieser lärmenden Vorfreude vor dem kommenden Festgelage drücken sich die Armen, die nichts mehr zu verlieren haben, an die Wand und warten... Sie wissen, daß der ‚Knote' nicht kommt, der Welt ‚ein neues Wort' zu sagen, sondern nur um ihr zu zeigen, wo Barthel den Most holt... Der ‚Knote' kommt, frech und gemein von Kopf bis zu Fuß, mit Händen, die nichts wieder loslassen, einem Magen, der nie satt wird, – er kommt und frißt alles auf. Weiter nichts!

Weiß er, was ‚Vaterland' heißt? Hat er jemals dieses Wort gehört? Ach dieses Vaterland! In Wirklichkeit bedeutet es das unerträglichste Herzweh, das nie aufhört, das nagt und drängt, das

den Menschen ganz aussaugt, – das ist die Bedeutung dieses Wortes! Rasumajew aber meint, es wäre ein Stück Aas, das man ihm und den übrigen Blutsaugern zum Zerfetzen hingeworfen hat."

Den Höhepunkt der Bitterkeit und Bosheit erreicht Saltykow in seiner „Geschichte einer Stadt, nach den Originalurkunden dargestellt". Von 22 Gouverneuren, die in der Stadt Glupow („glupyj" = dumm) gewaltet haben, berichtet die von verschiedenen Stadtarchivarien verfaßte Chronik, aus der Saltykow nur das Verzeichnis der Gouverneure und eine Reihe besonders interessanter Abschnitte mitteilt. Sie bricht mit dem Jahre 1825 ab, wo es „selbst einem Stadtarchivarius nicht mehr möglich war, sich literarisch zu betätigen". In den Gewalthabern von Glupow erkennt man ohne Mühe die verschiedenen russischen Zaren, Zarengünstlinge und Minister. Da erscheint Alexander I. als Erast Andrejewitsch Grustilow (Erast heißt der sentimentale Liebhaber in Karamsins „Armer Lisa"; „grust" bedeutet soviel wie Wehmut), ein empfindsamer Mystiker, der kein weibliches Wesen ansehen kann, ohne errötend die Augen niederzuschlagen, dabei aber geil ist bis auf die Knochen; der Popensohn Benewolenskij, der schon als Seminarist eine leidenschaftliche Neigung zum Gesetzemachen verspürte und der als Gouverneur ein „Reglement über wohlanständiges Kuchenbacken" („Kuchen aus Schmutz, Lehm und Baumaterialien zu verfertigen ist ein für allemal verboten") erläßt, ist der liberale Minister Alexanders I., Speranskij. Der reaktionäre Araktschejew, der in den letzten Regierungsjahren Alexanders I. der wahre Beherrscher Rußlands war, erscheint am Schluß der Chronik als Ugrium-Burtschejew. Die Charakteristik dieses „Despoten ohne jede Leidenschaft" ist ein Meisterstück:

„Seine Forderungen sprach er mit ganz tonloser Stimme aus und bekräftigte die Notwendigkeit ihrer Erfüllung mit einem durchdringenden Blick, in dem eine unausgesprochene Schamlosigkeit lag. Der Mensch, auf den dieser Blick gerichtet war, konnte ihn nicht ertragen ... Es war ein Blick hell wie Stahl, ein Blick frei von allem Denken und darum keiner Nuance, keinem Schwanken zugänglich. Nackte Entschlossenheit und nichts weiter. Beschränkt wie er war, kannte er kein anderes Ziel als regelmäßige Konstruktionen. Gerade Linien, absolute Farblosigkeit, Schlichtheit bis zur Nacktheit, – das waren die Ideale, die er zu verwirklichen strebte ... Ihm rechtzeitig aus dem Wege gehen war alles, was ihm gegenüber nötig war. Der Gesichtskreis dieses Idioten war sehr eng; außerhalb dieses Kreises konnte man mit den Armen fuchteln, laut sprechen und atmen, sogar aufgeknöpft gehen; er bemerkte nichts; innerhalb des Kreises aber durfte man nur marschieren ..."

Die Bürger von Glupow benehmen sich ihren Gouverneuren gegenüber genau so, wie es ihrem Namen entspricht. Sie lassen sich stumpfsinnig alles gefallen. „Wenn man uns jetzt alle auf einen Haufen legte", sagt einer von ihnen, „und an allen vier Ecken anzündete, wir würden auch da kein Wort des Widerspruchs sagen." Das klingt fast wie eine Verspottung der slawophilen Verherrlichung des demütig duldenden russischen Volkes. Aber der Satiriker, der an seinem Volk scheinbar kein gutes Haar läßt, hängt doch mit ganzer Seele an diesem Volke. Das zeigt sich sofort, wenn er mit der westeuropäischen Kultur in Berührung kommt. Dann geht es ihm nicht anders als Herzen oder Dostojewskij. In einem phantastischen Gespräch zwischen einem „Knaben in Hosen" (dem Deutschen) und einem „Knaben ohne Hosen" (dem Russen) sagen die beiden einander eine Menge bitterer Wahrheiten, und sicher spricht der Satiriker selbst aus dem deutschen Knaben, der die gegen ihn gerichteten Vorwürfe des Russen zurückweist:

„Eine ganze Stunde rede ich mit Ihnen, Sie russischer Junge, und höre nichts außer rätselhaften Worten, die sich in keine Sprache übersetzen lassen. Und dabei ist die Sache doch ganz klar.

Seit zwanzig Jahren tut ihr groß, daß ihr mit Riesenschritten vorwärts geht, einige von euch reden sogar von irgendeinem ‚neuen Wort‘, und was ist das Ergebnis? Ihr seid ärmer als je vorher, mehr denn je wird euer Verhältnis zu den herrschenden Klassen durch gemeine Schimpfereien geregelt, die Kolupajews halten eure Seelen gefangen, niemand traut eurer Solidität, niemand rechnet mehr mit eurer Freundschaft oder mit eurer Feindschaft ..."

Nun aber spielt der „Knabe ohne Hosen" seinen Trumpf aus:

„Wie sollst du das verstehen! Ich hab's dir doch schon gesagt: du hast deine Seele dem Teufel für einen Groschen verkauft, und nun verdunkelt er dir eben das Licht."

Der Knabe in Hosen: „Gesagt! Ich habe Ihnen auch gesagt, daß Sie Ihre Seele demselben Teufel umsonst hingegeben haben ... mir scheint, die Sache ist auch nicht gerade schmeichelhaft für Sie."

Der Knabe ohne Hosen: „Das ist es ja! Umsonst und nicht für einen Groschen. Hab' ich sie umsonst weggegeben, dann kann ich sie auch wieder zurücknehmen ..."

Das heißt: er ist innerlich frei. Derselbe Gedankengang brachte später Tolstoj zu dem Schluß, daß der despotische Staat leichter zu ertragen sei als der sogenannte Rechtsstaat. Wie alle seine Landsleute sieht Saltykow in Westeuropa vor allem das satte, selbstzufriedene, seelenlose Spießertum — und da ist ihm die russische Zerfahrenheit immer noch lieber. Er hat ja über Frankreich ein nicht minder hartes Urteil gefällt als über Deutschland:

„Eine Republik ohne Republikaner, mit satten Bourgeois' an der Spitze, hinter der Front und an beiden Flügeln, mit plastisch entblößten Frauen, einer Unmenge von Lebensmitteln und Bijoux und unzähligen cabinets particuliers, in denen Tag und Nacht Lobgesänge auf den Ehebruch ertönen. Natürlich war das alles schon unter dem Banditen (Napoleon III.) vorhanden, wozu braucht man es aber jetzt noch und behält es bei? Und es hält sich hartnäckig, trotz einer großen, zweier mittlerer und einer kleinen Revolution."

1880 erschien Saltykows berühmtestes Werk, der Roman „Die Golowliows", eines der düstersten und trostlosesten Bücher der Weltliteratur, das grauenhafte Bild des Zerfalls einer adligen Familie, nicht infolge der neuen wirtschaftlichen Verhältnisse, obgleich die Handlung unmittelbar nach Aufhebung der Leibeigenschaft spielt, sondern weil alles an ihr faul und morsch ist. Müßiggang, Unfähigkeit zur Arbeit und Trunksucht sind die drei Eigenschaften, die sich bei den Golowliows von Geschlecht zu Geschlecht forterben, bis in dem letzten Sproß Porfirij, von seinen Brüdern Juduschka genannt, die Entartung bis zum äußersten gediehen ist. In diesem frömmelnden Schwätzer, der für jede Gemeinheit, die er begeht, eine salbungsvolle Redensart bereit hat, hat Saltykow eine Gestalt geschaffen, die an Widerwärtigkeit nur noch von Fedor Sologubs Peredonow (vgl. S. 390) übertroffen wird, dabei aber unheimlich lebenswahr ist. Von seinen Eltern wird berichtet, daß der Mann die Frau nur „Hexe" und „Satan", die Frau den Mann „Windmühle" und „Balalaika ohne Saiten" nannte, „und so lebten sie vierzig Jahre zusammen, ohne daß einem von den beiden die Widernatürlichkeit eines solchen Zusammenlebens zum Bewußtsein gekommen wäre". Ihre ganze Kraft setzt die Frau an die Mehrung des Gutes, nach vierzig Jahren hat sich ihr Vermögen verzehnfacht, aber während sie für ihre Kinder schuftete, sind diese Kinder herangewachsen und der Mutter ebenso fremd geworden wie sie ihnen.

„Ihr ganzes Leben lang wirtschaftete sie, plagte und mühte sich, um schließlich zu erkennen, daß sie einem Trugbild nachgelaufen war. Ihr Leben lang hatte sie immer von der ‚Familie‘ geredet; im Namen der Familie hatte sie die einen gestraft, die andern belohnt; im Namen der Familie hatte sie sich Entbehrungen auferlegt, sich gemartert, ihr ganzes Leben verhunzt – und mit einemmal erwies es sich, daß sie überhaupt keine Familie hatte."

Und so gehen ihre Kinder eines nach dem andern zugrunde, und die Alte selbst wird das Opfer des Heuchlers Juduschka. Nun ist er Herr, er weiß aber mit seiner Macht nichts anzufangen, versinkt immer tiefer in Schmutz und Gemeinheit und steht endlich ganz einsam da. Wozu hat er all die Schändlichkeiten begangen, wozu gelogen und geheuchelt, wozu gespart und gerafft? Wer wird die Früchte seiner Arbeit genießen, da er es selbst nicht mehr kann? Über diesen Grübeleien gerät er in einen Zustand, der von Wahnsinn nicht mehr weit entfernt ist. Noch einmal betet er am Grabe der Mutter und wandert dann ins Feld, in den Schneesturm hinaus. Tags darauf findet man ihn erfroren.

Juduschka ist der letzte Sproß einer entarteten Familie. Diese Entartung hängt aber schließlich doch mit den sozialen Verhältnissen zusammen. Nur als Sklavenhalter konnten die Golowliows ihre verhängnisvollen Eigenschaften immer weiter entwickeln; als Bauern- oder Kleinbürgerfamilie wären sie längst zugrunde gegangen. Eine Art Vorgeschichte der Golowliows bietet Saltykows letztes Werk: „Aus Poschechoniens[1] alter Zeit", das erst nach seinem Tode erschien: wieder eine Reihe lose miteinander verknüpfter Skizzen, die das Leben des Landadels vor der Reform schildern, Idyllisches und Grausiges in buntem Wechsel, vieles auf persönlichen Erinnerungen des Dichters oder auf Familienüberlieferungen beruhend. Man hat dieses Werk mit Aksakows „Familienchronik" verglichen, aber es läßt sich kaum ein größerer Gegensatz denken als der zwischen Aksakows behaglicher Idylle und den fast durchweg düstern Bildern Saltykows, unter denen das düsterste wohl die Geschichte von der „Tante Ansisa Porfirjewna" ist, die ihren Mann vor dem Zuchthaus rettet, indem sie ihn für tot ausgibt und ihn hinterher die Rolle des Leibeigenen spielen läßt, den sie als ihren Gatten in der Familiengruft beisetzen ließ. Nun kann sie Rache nehmen für alle Unbill, die er ihr in den langen Jahren ihrer Ehe angetan hat. Nun kann sie ihn als ihren „Sklaven" aufs grausamste mißhandeln, und er muß alles schweigend hinnehmen.

In die letzten Lebensjahre Saltykows fallen endlich noch seine 31 satirischen Märchen, die zu dem Besten gehören, was er geschrieben hat, und die am meisten dazu geeignet sind, auch dem Nichtrussen eine Vorstellung von dem Wesen und der Bedeutung des Dichters zu vermitteln; denn nur ein Teil dieser Märchen ist auf russische Verhältnisse gemünzt, die meisten haben es mit allgemein menschlichen Schwächen, Sünden und Wahngebilden zu tun. Da ist die köstliche Geschichte von den beiden Generalen, die das Schicksal auf eine einsame Insel verschlagen hatte, und die elend zugrunde gegangen wären, wenn sich nicht ein Bauer gefunden hätte, der sich ihrer annahm und sie mit allem versorgte, was sie zu ihres Leibes Notdurft und Nahrung brauchten; die Folge ist natürlich, daß die Herren immer anspruchsvoller werden und sich bald nicht genugtun können in Klagen über die Ungeschicklichkeit und Dummheit ihres Lebensretters. Da ist die tiefsinnige Geschichte von dem Wolf, den alle hassen und verfolgen, obgleich er doch gar nichts dafür kann, daß die Natur ihn als Fleischfresser geschaffen hat. Da ist das Märchen von der idealistischen Karausche, die so lange von dem Sieg der Tugend und Gerechtigkeit, von der sittlichen Pflicht der Großen gegenüber den Kleinen predigt, bis der Hecht sie eines schönen Tages verschluckt. Da ist endlich die Geschichte vom verlorenen Gewissen, das jeder, der in seinen Besitz gelangt, möglichst schnell wieder loszuwerden trachtet, weil es ihn bloß in der Ausübung seines Berufes hindert, den

[1] Poschechonien heißt in den russischen Volkserzählungen die Gegend, aus der die Dummköpfe stammen, das russische Schilda.

Schenkwirt wie den Polizisten, den Branntweinpächter wie den Ingenieur, bis es schließlich im Herzen eines Kindes Unterkunft findet:

„Und nun wächst das kleine Kind, und mit ihm wächst das Gewissen in seiner Brust. Und aus dem kleinen Kinde wird einst ein großer Mann und er wird ein großes Gewissen haben. Und verschwinden wird dann alles Unrecht, alle Hinterlist und Gewalt, denn das Gewissen wird nicht mehr verzagt sein und wird überall selbst schalten und walten wollen."

3. Ankläger und Aufrührer.

„Naturalistische Schule", „Anklageliteratur",— unter diesen Schlagwörtern erscheinen die Schriftsteller der 60er Jahre in der russischen Kritik und in der Literaturgeschichte. Die ersten Reformen Alexanders II. hatten die Geister entfesselt, aber je freier sie sich nun aussprechen konnten, desto deutlicher zeigte es sich, daß Regierung und Gesellschaft nicht lange Hand in Hand gehen konnten. Die Gesamtlage ist ähnlich wie in der Zeit nach den Napoleonischen Kriegen: nach einer kurzen Zeit des Hochgefühls Enttäuschung und darauf das Bestreben, gegen die Regierung durchzusetzen, was man mit ihr nicht mehr zu erreichen hofft. Der große Unterschied zwischen 1820 und 1860 ist aber der, daß es sich damals nur um eine kleine Gruppe der Gesellschaft, deren an Zahl geringe geistige Auslese gehandelt hatte, während jetzt zwar noch nicht die ganze Masse des Volkes, aber so gut wie die ganze „intelligente" Oberschicht von der Bewegung erfaßt war. Und diese Oberschicht war seit den 40er Jahren mächtig gewachsen. Vor allem setzte sie sich nicht mehr ausschließlich aus Adligen zusammen, sondern aus Vertretern auch anderer Stände. Die russische Sprache hat dafür die Bezeichnung „Rasnotschinetz" (von „rasnyj" = verschieden, und „tschin" = Rang, Stand). Von den 30er Jahren an wird der Bildungsdrang dieser Leute, Söhne von kleinen Beamten, Geistlichen, zum Teil auch schon Kaufleuten, Handwerkern usw., immer größer, so daß bereits 1840 der Unterrichtsminister Uwarow, „um die Ordnung der bürgerlichen Stände nicht zu erschüttern", das Schulgeld in den Gymnasien erhöhte und für die Universitäten die Höchstzahl der Studierenden auf 300 festsetzte.

Die geistige Signatur der 60er Jahre lautet „Realismus". Man will nichts mehr von Hegelschen Konstruktionen und Schellingschen Phantasien wissen, sondern der Wirklichkeit kühn ins Auge sehen. Alles Abstrakte ist vom Übel. Gut ist nur, was nützlich ist. Nützlich aber ist, was dem unmittelbaren Wohl des Volkes dient. Zu dem großen Kampf für das Wohl des Volkes braucht man vor allem positives Wissen, wie es uns die Naturwissenschaften vermitteln. Diese sind die beste Waffe, die Illusionen zu vernichten, denen frühere Zeiten sich hingaben.

An die Stelle Hegels treten nun die Apostel des Materialismus: Feuerbach, Karl Vogt, Moleschott und vor allem Karl Büchner mit seinem „Kraft und Stoff". Und man glaubt an dieses Evangelium so fest, wie die Großväter an die Lehren der griechischen Kirche geglaubt haben, und verfolgt und verhöhnt alle Andersgläubigen mit demselben Fanatismus.

Wir haben den Typus der russischen Jugend der 60er Jahre schon in Turgenews Basarow kennen gelernt. Wenn Turgenew den „Nihilisten", der Frösche seziert, um der Natur ihre Geheimnisse abzulauschen, und keine Gelegenheit vorübergehen läßt,

die „Alten" über ihre Rückständigkeit aufzuklären, mit nachsichtiger Ironie behandelte und dafür als Reaktionär gebrandmarkt wurde, so sorgten die Tschernyschewskij, Awdejew, Scheller dafür, daß die Kämpfer für das Neue in möglichst gutem Licht erschienen. Und diese Idealisierung steht in ganz merkwürdigem Gegensatz zur Forderung des „Realismus". Unter Realismus versteht man ungeschminkte Wirklichkeitsschilderung, aber nicht um ihrer selbst willen, sondern um das soziale Empfinden des Lesers zu wecken und in eine bestimmte Richtung zu lenken. Das Kunstwerk ist ein Arbeitswerk, das wie jedes Arbeitsprodukt nach dem unmittelbaren Nutzen zu werten ist, den es bringt. Der Unterschied zwischen dem Künstler und jedem andern Arbeiter liegt nur in den angewandten Mitteln.

Auffallend ist die große Zahl von Priestersöhnen unter den radikalen Schriftstellern der 60er Jahre: Tschernyschewskij, Dobroliubow, Reschetnikow, Blagoswetlow, Pomialowskij usw. Sie alle haben ihre Erziehung in geistlichen Seminaren erhalten, und ihre Entwicklung ist bedingt durch den eigentümlichen Gegensatz zwischen den unglaublich rohen Sitten, die in der heimatlichen Umwelt wie in der Schule herrschten, der barbarischen „Pädagogik" der „Bursa" (vgl. S. 177) und der scholastischen Wissenschaft, der spitzfindigen Dialektik, die in der Schule gelehrt wurde. Diese Wissenschaft befriedigte nicht, aber sie weckte das Streben nach Bildung. Man drängte sich zu den wahren Quellen der Bildung und stieß diejenigen, die einem den Weg zu versperren schienen, mit der rohen Rücksichtslosigkeit zurück, die man von klein auf gewohnt war. Der Haß gegen die theologische Weisheit führte zum krassesten Materialismus, aber die Dogmen dieses Materialismus verteidigte man mit den dialektischen Methoden, die man im Seminar gelernt hatte.

Die sozialen Anschauungen der 60er Jahre tragen ein ausgesprochen sozialistisches Gepräge. Aber es ist nicht mehr der utopistisch-romantische Sozialismus Herzens. Man bekennt sich auch hier zum Realismus. Saint-Simon und Fourier treten bei dem führenden sozialen Denker, Tschernyschewskij, schon stark zurück gegenüber den englischen Philosophen Bentham und J. St. Mill. Neben Büchners „Kraft und Stoff" ist Buckles „Geschichte der Zivilisation in England" das meistgelesene Buch dieser Zeit.

Mehr noch als in den vorhergegangenen Jahrzehnten beherrschen die Zeitschriften die öffentliche Meinung. Nekrasows „Sowremennik" behauptet seine führende Stellung; noch weiter links steht das 1860 gegründete „Russkoje Slowo" („Das russische Wort"), das 1866 verboten wurde, aber als „Delo" („Tat") wieder auflebte. 1856 begannen auch die beiden ersten slawophilen Organe zu erscheinen: Katkows „Russkij Westnik" („Der russische Bote") und Koscheliows „Russkaja Beseda" („Russisches Gespräch"). Nur eine kurze Lebensdauer war den Zeitschriften Dostojewskijs „Wremia" („Die Zeit", 1861—63) und „Epocha" (1864—65) beschieden. In diese Zeit fällt endlich auch das Erscheinen des ersten russischen politisch-sozialen Witzblattes, der von Kurotschkin und dem geistvollen Karikaturenzeichner Stepanow herausgegebenen „Iskra" („Der Funke"), die von 1859—73 bestand.

Die schöne Literatur ist zum Kampfmittel geworden. Die Kritik geht auf den Bahnen Belinskijs weiter und verfällt bald ins äußerste Extrem. Drei führende Kritiker lösten sich in dieser Zeit ab: Tschernyschewskij, Dobroliubow, Pisarew; jedem von ihnen war nur eine sehr kurze Zeit des Wirkens beschieden.

Nikolaj Gawrilowitsch Tschernyschewskij wurde 1828 in Saratow als Sohn eines hochgebildeten Geistlichen geboren. Er studierte in Petersburg, wollte die akademische Laufbahn

ergreifen, doch wurde seine Habilitationsschrift (Magisterdissertation) über „Das ästhetische Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit" (1854) zwar von der Fakultät angenommen, von dem Unterrichtsminister Norow aber zurückgewiesen. Er trat nun bald in die Schriftleitung des „Sowremennik" ein, in dem 1857 und 1858 seine zwei großen Abhandlungen „Studien über die Gogolzeit" und „Lessing und seine Zeit" erschienen. In den folgenden Jahren beschäftigten ihn vorzugsweise volkswirtschaftliche und soziologische Probleme; daneben übersetzte er J. St. Mills „Grundlagen der Nationalökonomie" und fügte der Übertragung umfangreiche Erläuterungen bei, von denen Karl Marx sagte, sie hätten der bourgeoisen Nationalökonomie den Todesstoß versetzt. Am 12. Juni 1862 wurde Tschernyschewskij plötzlich verhaftet, rund zwei Jahre in Festungshaft gehalten — hier schrieb er seinen berühmten Roman „Was tun?" — und dann als Zwangsarbeiter nach Sibirien verschickt. Nachdem er sieben Jahre in den Bergwerken von Nertschinsk gearbeitet hatte, wurde er freigelassen und Wiliujsk in Sibirien ihm als Wohnort angewiesen. 1883 erhielt er die Erlaubnis, ins europäische Rußland zurückzukehren. Er lebte nun noch sechs Jahre in Astrachan, hauptsächlich mit einer russischen Übersetzung von Webers „Weltgeschichte" beschäftigt, und starb am 17. Oktober 1889 in seiner Vaterstadt Saratow.

Tschernyschewskijs soziologische Schriften brauchen uns hier nicht zu beschäftigen; als Ästhetiker und Literaturkritiker vertritt er den äußersten Utilitarismus. Seine, übrigens von Feuerbach beeinflußte Begriffsbestimmung des Schönen lautet: „Schön ist ein Gegenstand, der Leben zum Ausdruck bringt oder uns an das Leben erinnert." Zweck der Kunst ist Darstellung der Wirklichkeit, nicht um sie zu übertreffen oder ihr gleichzukommen — „die Schönheit einer Statue kann nicht größer sein als die eines lebenden Menschen, denn die Nachbildung ist nie schöner als das Urbild" —, sondern um an sie zu erinnern. „Ein schöner Gegenstand ist in der Wirklichkeit nicht jedem und nicht zu jeder Zeit erreichbar; durch die Kunst, wenn auch nur schwach, roh, blaß dargestellt, wird er jedem und zu jeder Zeit zugänglich." Mit kindlicher Unbefangenheit führt Skabitschewskij in seiner „Geschichte der neuern russischen Literatur" diesen Gedanken weiter aus: „Nicht alle können sich zu jeder Zeit am Anblick des Meeres freuen; die Phantasie ist aber schwach, sie bedarf einer Unterstützung, eines Hinweises, und um unsere Erinnerung an das Meer zu beleben, um es in unserer Phantasie klarer zu schauen, betrachten wir ein Gemälde, das das Meer darstellt." Das ist nicht etwa ironisch gemeint!

Die Kunst soll uns jedoch auch das Leben verstehen lehren; darin fallen ihre Ziele mit denen der Wissenschaft zusammen. „Leben" aber ist für Tschernyschewskij vor allem das nationale Leben. In den „Studien über die Gogolzeit", die im wesentlichen auf eine Charakteristik Belinskijs hinauslaufen, wird den Kritikern der 40er Jahre vor allem ihr glühender Patriotismus nachgerühmt:

„Der Russe, der einen gesunden Verstand und ein lebendiges Herz hat, konnte bis auf den heutigen Tag und kann nichts anders sein als ein Patriot im Sinne Peters des Großen, d. h. Mitarbeiter an dem großen Werk der Aufklärung des russischen Volkes. Alle anderen Interessen seiner Tätigkeit, die Arbeit für die reine Wissenschaft, wenn er Gelehrter ist, die reine Kunst, wenn er Maler ist, sogar die Idee des allgemein menschlichen Rechts, wenn er Jurist ist, müssen sich beim russischen Gelehrten, Künstler, Juristen der großen Idee des Wirkens zum Nutzen des eigenen Vaterlandes unterordnen."

Denselben Standpunkt nimmt auch Nikolaj Alexandrowitsch Dobroliubow[1] (Abb. 58) ein, der von 1858 an als Nachfolger Tschernyschewskijs den literarisch-kritischen Teil des „Sowremennik" leitete. Gleich Tschernyschewskij ein Priestersohn (geb. 1836 in Nishnij-Nowgorod), aber in viel engern Verhältnissen aufgewachsen, ewig in Geldsorgen, entwickelte er eine ungeheure Arbeitskraft; schon seine ersten, 1856 im „Sowremennik" erschienenen Aufsätze verblüffen durch die Belesenheit ihres jugendlichen Verfassers. Der Petersburger Student kannte nichts als seine Bücher, aber das Studium war ihm nur Mittel zum Zweck. Als den Achtzehnjährigen einmal die Lust anwandelt, Tanzunterricht zu nehmen, macht er sich in seinem Tagebuch die heftigsten Vorwürfe. „Das bedeutet, daß ich mit der Gesellschaft Frieden schließen möchte. Aber ich hoffe, daß ich dieser Stimmung nicht nachgebe: um etwas zu schaffen, darf ich mich nicht betäuben, der Gesellschaft kein Entgegenkommen zeigen, sondern muß mich fern von ihr halten und meine Galle nähren." Dobroliubow arbeitete sich buchstäblich zu Tode. Er starb am 17. November 1861 an der Schwindsucht.

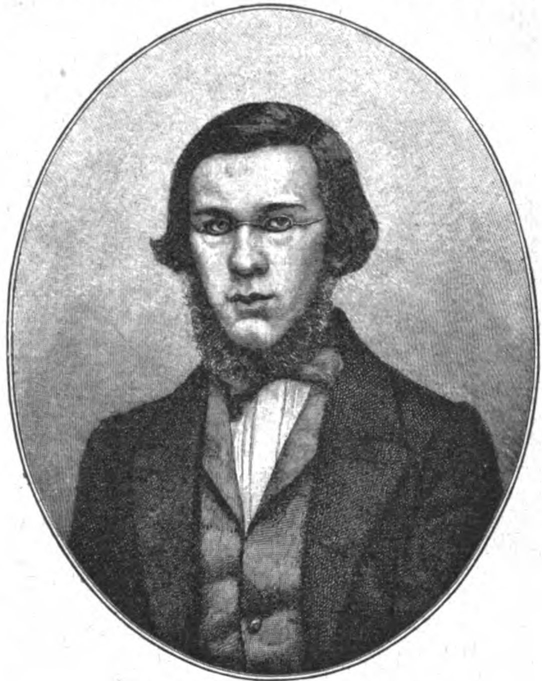


Abb. 58. N. A. Dobroliubow.
Nach einem zeitgenössischen Stich
(Sammlung Rowinskij im Rumianzow-Museum, Moskau).

Die ästhetische Kritik ist in Dobroliubows Augen nichts weiter als ein „Zeitvertreib für empfindsame junge Damen". Die Hauptaufgabe der literarischen Kritik ist ihm „die Deutung jener Erscheinungen der Wirklichkeit, die die Anregung zu einem bestimmten Kunstwerk gegeben haben". Er schätzt eine Dichtung um so höher, je mehr sie ihm Gelegenheit bietet, „an ihr die Tatsachen des Lebens zu studieren, die dem Blick des einfachen Beobachters sonst wenig zugänglich sind." Die Literatur, sowohl die dichterische wie die kritische, ist ihm nur Mittel; „ihre Bedeutung besteht in der Propaganda, und ihr Wert wird dadurch bestimmt, wie und wofür sie Propaganda macht". So sind seine Aufsätze keine Kritiken, sondern, wie S. Wengerow sie genannt hat, „lyrische Manifeste einer neuen Weltanschauung". Als solche waren sie von ungeheurer Wirkung, und wenn die Werke eines Turgenew, Ostrowskij, Gontscharow usw. für den Kritiker auch nur der Anlaß und nicht der Gegenstand der Untersuchung waren, so hat er doch auch das Verständnis der von ihm besprochenen Dichterwerke gefördert, indem er auf ihre soziale Bedeutung hinwies, etwa dem Oblomow-Typus in allen Schichten der russischen Gesellschaft nachspürte oder das „finstere Reich" schilderte, in dem Ostrowskijs Komödien spielen, oder bei Turgenews Roman „Am

[1] Der Name bedeutet „Der das Gute Liebende". Solche „sprechende" Namen kommen bei russischen Geistlichen häufig vor.

Vorabend" die Frage stellte: „Wann endlich kommt der Tag?", und aus der Tatsache, daß eine Gestalt wie Helene nicht nur im Leben möglich geworden, sondern bereits vom künstlerischen Bewußtsein erfaßt und zum Typus gestaltet worden sei, den Schluß zog, daß der Tag nicht mehr fern sein müsse.

Den Höhepunkt dieser Art Kritik bedeuten die Schriften von Dmitrij Iwanowitsch Pisarew (1841—68). Im Gegensatz zu dem aus ärmlichen Verhältnissen hervorgegangenen Dobroliubow war er der Abkömmling einer wohlhabenden adligen Familie, hatte eine sorgfältige Erziehung genossen, war ein sehr fleißiger, artiger Gymnasiast gewesen und erst als Petersburger Student der klassischen Philologie von den radikalen Ideen erfaßt worden. Von 1861 an gehörte er zu den ständigen Mitarbeitern des radikalen „Russkoje Slowo", dessen Eigenart er wesentlich mitbestimmte. 1862 wurde die von ihm verfaßte Besprechung einer Schrift über Herzen von der Zensur gestrichen; Pisarew ließ sich überreden, sie als Flugschrift in einer geheimen Druckerei drucken zu lassen. Die Druckerei wurde entdeckt, ihr Besitzer und Pisarew wurden verhaftet. Vier Jahre saß Pisarew dann in der Peter-Paul-Festung; hier schrieb er seine meisten und wichtigsten Aufsätze. Nach seiner Freilassung (1866) lebte er nur noch zwei Jahre: am 4. Juli 1868 ertrank er beim Baden in der Ostsee bei Dubbeln in Livland.

Pisarews Schlagwort ist „Realismus". Ein Realist ist „ein denkender Arbeiter, der mit Liebe arbeitet". Die Arbeit des Realisten muß „unbedingt nützlich sein, das heißt, sie muß nicht nur auf ein bestimmtes, vernünftiges Ziel gerichtet sein, sondern sie muß dieses Ziel auch erreichen". Nützlich kann unter Umständen auch der Künstler sein:

„Wenn es wirklich solche menschliche Organismen gibt, denen es leichter und bequemer ist, ihre Gedanken in Gestalten auszudrücken, wenn sie im Roman oder im Epos eine neue Idee auszusprechen verstehen, die sie in einer theoretischen Abhandlung nicht mit der nötigen Ausführlichkeit und Klarheit zu entwickeln versucht hätten, dann mögen sie tun, was ihnen bequemer ist; Sache der Kritik ist es, die fruchtbare Idee, in welcher Form sie auch ausgesprochen sein mag, herauszufinden, Sache der Gesellschaft, sie aufzunehmen und zu würdigen."

Ist für Dobroliubow die Kunst Propagandamittel, so ist sie für Pisarew nur noch ein Notbehelf. Er freut sich über den „gegenwärtigen Verfall der schönen Literatur" und sieht darin „ein gutes Zeichen für die Zukunft der geistigen Entwicklung Rußlands". Wenn neuerdings noch über dichterische Werke geredet würde, wenn das eine oder das andere Aufsehen errege, so wäre das nur dem Umstand zu verdanken, daß in diesen Werken brennende Fragen des wirklichen Lebens berührt worden wären. Wollte Dobroliubow die Erörterung ästhetischer Fragen wenigstens empfindsamen Jungfrauen gestatten, so erklärte Pisarew jede „Ästhetik" für „das Hauptelement geistiger Rückständigkeit und den gefährlichsten Feind jedes vernünftigen Fortschritts". Verse lesen und Bilder betrachten kann man höchstens zur Erholung, und auch da läuft man Gefahr, durch die Schönheit eingelullt und der Kraft zum Schaffen beraubt zu werden. Untersuchen, ob Shakespeare Fortschrittler oder Reaktionär war, ist unsinnig und ungerecht, weil die Menschen des 16. Jahrhunderts noch keine Vorstellung davon hatten, wie herrlich weit wir es gebracht haben; aber

„wenn heute ein Dichter von der ungeheuren Begabung Shakespeares noch Geschichtsdramen schreiben wollte, so hätte die realistische Kritik die Pflicht, die Leute vor dem Phantasten zu warnen, der ihnen schädlichen Unsinn predigt oder sie zum mindesten von nützlicher Arbeit ablenkt. Heutzutage kann man wohl ein Realist, ein nützlicher Arbeiter sein, ohne Dichter zu sein. Aber ein Dichter

sein und nicht zugleich ein tiefer und bewußter Realist, das ist ganz ausgeschlossen. Wer kein Realist ist, ist kein Dichter, sondern einfach ein begabter Nichtswisser oder ein gewandter Schwindler oder ein kleines, aber eitles Insekt."

So betrachtet, sind Lermontow, Gogol, Gribojedow „Embryonen von Dichtern", Shukowskij und Puschkin dagegen „Parodien". Goethes Größe wird anerkannt, nur

„wenn er sein Talent in eine milchende Kuh verwandelte und wohlgeneigten Blicken und gönnerhaftem Lächeln nachjagte, wurde er kleiner als das kleinste Insekt, abscheulicher und ohnmächtiger als der nichtigste unserer heutigen Lyriker, weil diese aus dem Überfluß ihrer Beschränktheit heraus singen, er aber mit Gewalt sich verkleinern und sich als unschuldiger Kanarienvogel verstellen mußte."

Heine war überhaupt nur Dichter geworden, weil er keine Möglichkeit hatte, eine seinen Kräften entsprechende Arbeit zu finden. „Und daß Menschen mit den Fähigkeiten eines Heine außerhalb jeder praktischen Tätigkeit bleiben, das ist natürlich eine der schlimmsten Krankheiten unserer Zeit und das schwerste Hindernis für die Gesundung."

Am schlimmsten kommen bei Pisarew die bildenden Künste und die Musik weg. Gewiß muß der Architekt zeichnen können, und jedes naturwissenschaftliche Werk braucht Illustrationen. Ein begabter und gebildeter Zeichner kann dem Naturforscher bei der Verbreitung nützlicher Kenntnisse behilflich sein. Aber es ist leider zu bezweifeln, daß Rembrandt und Tizian sich dazu hergegeben hätten, nichts als Zeichnungen für einen zoologischen Atlas zu liefern. „Und wie Mozart und Fanny Elßler ihre große Begabung in den Dienst einer vernünftigen Sache hätten stellen können, das kann man sich nicht einmal vorstellen."

Es ist auffallend, wie nahe sich die „realistische" Kritik des jungen Heißsporns mit der Kunstfeindschaft des alten Leo Tolstoj berührt. Und man verzeiht dem Alten wie dem Jungen ihre kindischen Übertreibungen, weil man begreift, daß sie nicht von törichter Zerstörungswut getrieben wurden, sondern daß es ihnen um das Wohl ihres Volkes ging. Und Pisarews Begriffsbestimmung des wahren Dichters kann man wohl gelten lassen:

„Den tiefen Sinn jedes Pulsschlages des öffentlichen Lebens begreifend, muß der Dichter als leidenschaftlicher und eindrucksfähiger Mensch mit allen Kräften seines Wesens das lieben, was ihm gut, wahr und schön erscheint, und mit heiligem und großem Haß jene ungeheure Menge kleiner und nichtswürdiger Dummheiten hassen und alles, was die Ideen der Wahrheit, Güte und Schönheit hindert, Fleisch und Blut zu gewinnen und lebendige Wirklichkeit zu werden. Diese Liebe, die untrennbar mit diesem Haß verbunden ist, muß beim wahren Dichter die Seele seiner Seele sein, das einzigste und heiligste Wollen seines ganzen Wesens und seines ganzen Wirkens."

Verhängnisvoll wurde nur, daß man vom „Guten, Wahren, Schönen" redete und das Parteiprogramm meinte, daß man Ästhetik und Schöngeisterei verwechselte, daß man um der „ehrlichen" Gesinnung willen den Mangel an dichterischem Können übersah. Pisarews „Vernichtung" Puschkins entsprang wenigstens einer tiefen und ehrlichen Überzeugung; wenn aber sein Nachfolger Saizew erklärte, die „Fähnrichspoesie" Lermontows — den Pisarew doch noch als „Dichter-Embryo" hatte gelten lassen — sei nur „für schwindsüchtige junge Damen genießbar", so wirkt das als bloße Pose. Den Höhepunkt radikaler Verbohrtheit bedeutet wohl das Urteil N. Schelgunows über Tolstojs „Krieg und Frieden". Tolstoj wird hier „schädlicher als Gontscharow und Pisemskij" genannt, denn er wirke stärker auf schwache Geister. Und dann heißt es wörtlich:

„Es ist noch ein Glück, daß der Graf Tolstoj kein übermächtiges Talent besitzt, daß er nur Kriegsbilder und Soldatenszenen zu entwerfen weiß. Käme zu der schwachen empirischen Weisheit des

Grafen Tolstoj noch das Talent eines Shakespeare, ja nur eines Byron, so wäre auf Erden kein so gewaltiger Fluch zu finden, wie er auf sein Haupt niedergehen müßte ..."

Bis in das 20. Jahrhundert hinein hat die publizistische Kritik die russische Literatur beherrscht. Von ihren Vertretern sei noch der als Soziologe sehr bedeutende Nikolaj Konstantinowitsch Michajlowskij genannt (1842—1904), der vor den meisten seiner Genossen eine gründliche philosophische Bildung, allerdings nur im Sinn und Geist des Comteschen Positivismus, voraushatte. Für ihn sind die Literaturwerke, die er behandelt, nur noch „Predigttexte". Er war seit 1869 Mitarbeiter der „Otetschestwennyja Sapiski" und leitete in den 90er Jahren mit dem Dichter W. G. Korolenko die Zeitschrift „Russkoje Bogatstwo" („Russischer Reichtum"). Völlig entartete die publizistische Kritik im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts (Protopopow, Skabitschewskij, Bogdanowitsch, Kranichfeld usw.).

Der streitbaren Kritik entsprach eine nicht minder streitbare erzählende Dichtung. Sie läßt sich leicht in zwei Gruppen teilen: Romane und Novellen, deren Helden für ihre neuen Ideale gegen das Alte, Überlebte kämpfen, und naturalistische Schilderungen des Volkslebens, des Bauern- und Kleinbürgerstandes, natürlich von der Absicht getragen, die herrschende Klasse für das Elend der untern Schichten verantwortlich zu machen.

Der berühmteste Roman der ersten Gruppe ist „Was tun?" von Tschernyschewskij. Hier werden die „neuen Menschen" vorgeführt, die Rußland und der Welt das Heil bringen sollen. Da ist die kühne Vera Pawlowna, die Medizin studieren will und schließlich eine Schneiderwerkstatt auf genossenschaftlicher Grundlage eröffnet; da ihr edler Gatte, Lopuchow, der voll Opfermut zurücktritt, als es sich herausstellt, daß Vera seinen Freund Kirsanow liebt. Alle diese Menschen entstammen dem Kleinbürgerstande, aus dem sie sich mühsam emporgearbeitet haben; sie träumen aber nicht von Wohlleben und Genuß, sondern wollen als „denkende Realisten" im Pisarewschen Sinne vor allem Nutzen bringen. Der eigentliche Held des Romans aber ist der märchenhaft reiche Edelmann Rachmetow, der alles seinen Idealen opfert; er hat ganz Rußland durchwandert, war Landarbeiter, Zimmergeselle, Fährmann, Kahnzieher an der Wolga und lebt nun als strenger Asket. Er trinkt keinen Wein und berührt kein Weib. Als man ihm vorwirft, er gefalle sich in Übertreibungen, antwortet er:

„Es muß so sein. Wir fordern, daß alle Menschen in gleicher Weise ihr Leben genießen sollen; darum müssen wir durch unser eigenes Leben beweisen, daß wir das nicht fordern, um unsern persönlichen Leidenschaften Genüge zu tun, es nicht für uns allein erstreben, sondern für den Menschen überhaupt; daß es sich um Grundsätze handelt, nicht um persönliche Neigungen."

Auch seinen Speisezettel richtet er nach demokratischen Grundsätzen ein:

„‚Was das einfache Volk, wenn auch nur hin und wieder, zu essen bekommt, darf ich gelegentlich auch essen. Was einfache Leute nie zu essen bekommen, darf ich auch nicht essen. So muß es sein, damit ich einigermaßen fühle, wie entbehrungsreich ihr Leben im Vergleich mit dem meinigen ist.' Darum aß er, wenn Obst gereicht wurde, Äpfel ohne Bedenken, Aprikosen aber nie; Apfelsinen aß er in Petersburg, nicht aber in der Provinz, — denn in Petersburg ißt das Volk auch Apfelsinen, in der Provinz jedoch nicht."

Tschernyschewskijs Roman wurde das Vorbild für unzählige Erzeugnisse ähnlicher Art, über die selbst ein so überzeugter Apostel der Ideen und Männer der 60er Jahre, wie Skabitschewskij, folgendes Urteil fällt:

„Die Bevölkerung des ganzen Erdballs ist durch einen scharfen Grenzstrich in zwei Hälften geteilt: auf der einen Seite das in roher Unkultur vegetierende, unterdrückte und ausgebeutete Volk, auf der andern die Spießer und Ausbeuter, vom entarteten Adel bis hinab zur Bourgeoisie und den Dorfwucherern. Abseits von diesen beiden Welten stehen die hehren Träger der neuen Ideen, die berufen sind, das Volk aus den Klauen seiner Ausbeuter zu retten oder unterzugehen. Dabei meinen die einen Romandichter im Einklang mit Pisarew, daß diese Idealmenschen durch entsprechende geistige Ausbildung und Studium der Naturwissenschaften geschaffen werden können; die andern dagegen halten sie für auserwählte Naturen, die schon bei ihrer Geburt vom Schicksal bestimmt sind, Träger der neuen Ideen zu werden und daher von ihren ersten Schritten an allen gewöhnlichen Sterblichen überlegen sind. Die einen glaubten, den romantischen Überlieferungen getreu, daß Wohlstand und Glück nur den Philistern vergönnt seien, die auserwählten Naturen und Träger der Ideale aber unbedingt leiden, dulden und untergehen müßten. Die andern meinten dagegen, daß die Auserwählten das Recht haben, ihr Leben zu genießen; sie müssen nur kühn mit allen Vorurteilen brechen, sich zu einem festen Bund zusammenschließen, sich von den ungebildeten Philistern trennen und der stumpfsinnigen Menge eindrucksvolle Beispiele eines wahren und vernünftigen Glücks vorführen."

Nach dieser Schablone geschrieben sind die vielen Romane von Alexander Konstantinowitsch Scheller (1838—1900, Sohn eines estnischen, nicht deutschen, Musikers), die anfangs unter dem Decknamen A. Michajlow erschienen: „Faule Sümpfe" (1864), „Schupows Leben" (1865), „Alte Nester", „Panem et circenses", „Wo man Holz fällt, gibt es Späne" usw. usw. Hierher gehört der in Kamtschatka geborene Innokentij Wasiljewitsch Fedorow (1835—83, Deckname Omulewskij) mit seinem zum Teil selbstbiographischen Roman „Schritt für Schritt" (1865), in dem sich recht anschauliche Schilderungen sibirischen Lebens finden. Ein nicht ungeschickter Nachahmer Turgenews ist Michael Wasiljewitsch Awdejew (1821—76), der in seinem „Tamarin" (1852) den romantischen Weltschmerzlertypus der Lächerlichkeit preisgibt und im „Stein unter Wasser" (1860) das Problem der freien Liebe behandelt. Auch Frauen greifen zur Feder und treten für die Rechte des „neuen Weibes" ein, so die talentvolle Nadeshda Dmitrijewna Chwostschinskaja, verehelichte Sajontschkowskaja (1825—89), die unter dem männlichen Decknamen W. Krestowskij schrieb. Als ihr bestes Werk gilt „Das Sternbild des großen Bären" (1870). Als russische George Sand schildert sie in diesem und zahlreichen andern Romanen die „gute Gesellschaft", in der die Frau als Opfer hartherziger Familientyrannei, verleumderischen Klatsches oder männlicher Begehrlichkeit erscheint und in ihrem Streben nach Bildung und sozialer Betätigung verkannt wird.

Von den Naturalisten seien zuerst die Schilderer bäuerlichen Lebens genannt. Der Ruhm, noch vor Turgenew Bauerngeschichten geschrieben zu haben, gebührt dem von Belinskij freudig begrüßten Dmitrij Wasiljewitsch Grigorowitsch (Abb. 59). Er wurde 1822 im Gouvernement Simbirsk als Sohn eines Gutsbesitzers und einer Französin, der Tochter eines hingerichteten Royalisten, geboren, war Studiengenosse Dostojewskijs in der Petersburger Militäringenieurschule, später Maler, Mitbegründer und Schriftführer des Petersburger Kunstvereins und starb 1899 in Petersburg. 1846 erschien in den „Otetschestwennyja Sapiski" seine Erzählung „Das Dorf", 1847 im ersten Jahrgang des Nekrasowschen „Sowremennik" die Erzählung „Anton Pechvogel". Der Erfolg dieser Erzählungen veranlaßte ihn, auf demselben Wege weiterzugehen. Nach mehreren kleinen Novellen und Skizzen erschienen zwei große Bauernromane: „Die Fischer" (1852) und „Die Auswanderer" (1855). Die Begeisterung, mit der Belinskij sich über Grigorowitsch äußerte, hatte zur Folge, daß

dieser lange Zeit überschätzt wurde; erst später wurde man sich darüber klar, wieviel Konventionelles, innerlich Unwahres diese Bauerngeschichten, im Gegensatz zu Turgenews „Aufzeichnungen eines Jägers", noch enthielten. In der Gemeindeversammlung und in der Schenke benehmen sich Grigorowitschs Helden wie richtige russische Bauern; werden sie aber von zarten Gefühlen ergriffen, sind sie verliebt, eifersüchtig, von Sehnsucht geplagt, dann glaubt man eine Dorfgeschichte der George Sand zu lesen. Dennoch war die Wirkung der Erzählungen ungeheuer; sie erklärt sich aus der keineswegs dick aufgetragenen, aber von dem Leser stark empfundenen sozialen Tendenz: das schwere Schicksal des rechtlosen leibeigenen Bauern wird an erschütternden Beispielen dargestellt. Die Heldin des „Dorfes" ist eine arme Waise, die der Gutsherr in der besten Absicht an einen reichen Bauernburschen verheiratet und die von den hartherzigen neuen Verwandten als unerwünschter Eindringling zu Tode geplagt wird. „Anton Pechvogel" ist ein verarmter Bauer, der, weil er seine Steuer nicht bezahlen kann, sein letztes, jämmerliches Pferd auf den Jahrmarkt bringt, um es zu verkaufen, und dem das Tier gestohlen wird. Die letztgenannte Erzählung schloß ursprünglich damit, daß die Bauern das Haus des verhaßten, grausamen Verwalters anzünden und ihren Peiniger in die Flammen werfen. Einen solchen Schluß konnte die Zensur der 40er Jahre selbstverständlich nicht zulassen, und so mußte der Unglücksmensch Anton sich in Verzweiflung den Pferdedieben anschließen, später seiner Schuld bewußt werden, demütig Buße tun und nach Sibirien verschickt werden.



Abb. 59. D. W. Grigorowitsch.
Nach einem Holzschnitt von W. Matthée.

Zu der sozialen Tendenz kam die Meisterschaft der Schilderung. Grigorowitsch war nicht umsonst Maler gewesen. Alles, was in seinen Erzählungen auf unmittelbarer Beobachtung beruht, ist ausgezeichnet: Landschaftsbilder, Schenkenszenen, Bauernhochzeit, Ausfahrt der Fischer usw. Unzulänglich aber ist meist die Seelenmalerei, und auch der Humor Grigorowitschs wirkt gezwungen und unecht.

In den 60er und 70er Jahren verstummte Grigorowitsch so gut wie ganz; erst von der Mitte der 80er Jahre an entfaltete er wieder ein regeres Schaffen, und zwar schrieb er jetzt fast ausschließlich Novellen aus dem Gesellschaftsleben („Akrobaten der Wohltätigkeit" [1885], „Der Gummijunge" [1886], „Der Splitter" [1891], „Das Picknick" [1896] u. a.). Sie reichen an seine früheren Werke nicht mehr heran.

Weit realistischere Darsteller des Bauernlebens sind Nikolaj Wasiljewitsch Uspenskij (1837–89) und Wasilij Alexejewitsch Sleptzow (1836–78). Beide schrieben kurze Skizzen und anekdotenartige Geschichtchen aus dem Bauernleben; der Bauer wird hier ohne den üblichen Heiligenschein gezeigt, — im Gegenteil, alles Häßliche, Törichte, Verkehrte, vor allem Lächerliche wird ans Licht gezogen; Roheit und Dummheit erscheinen als die wesentlichsten Züge des russischen Bauern; dazu kommt noch eine unüberwindliche Neigung zum Alkohol und völlige Geringschätzung fremder Eigentumsrechte. Uspenskij ist der schärfere Beobachter, Sleptzow hat mehr Humor; seine Geschichten von dem Bauern, der mit mehreren andern geprügelt werden soll und dem Gerichtsschreiber einen Rubel in die Hand drückt, um als erster „dranzukommen", von den Bauarbeitern, die ihren Lohn in Gestalt eines Haufens Papiergeld erhalten, aber weder addieren noch dividieren können, so daß ihnen nichts übrig bleibt, als erst die roten (10 Rubel), dann die blauen (5 Rubel), endlich die grünen (3 Rubel) Zettel einzeln untereinander zu verteilen: diese Geschichten wirken, besonders wenn sie gut vorgelesen werden, unwiderstehlich. Ihr Hauptreiz liegt im Dialog, in der köstlichen, saftigen Bauernsprache, die Sleptzow auf wiederholten Fußwanderungen durch Mittelrußland studiert hatte.

Sleptzow hat auch einen großen Roman, „Die schwere Zeit" (1865), geschrieben, der durch die feine Charakterzeichnung sich von den radikalen Schablonenromanen wohltuend unterscheidet. Maria Nikolajewna, das „neue Weib", das sich aus der Enge des Provinz- und Familienlebens hinaussehnt, steht zwischen zwei Männern: ihrem Gatten, dem liberalen Spießer Stschetinin, und dem skeptischen Nihilisten Riasanow, der den Freiheitsdrang in ihr weckt, aber alle ihre Versuche, diesen Drang zu betätigen, als Kindereien verspottet.

Im Gegensatz zu dem aus altadliger Familie stammenden Sleptzow ist Nikolaj Uspenskij der typische „Rasnotschinez" (vgl. S. 252), der sich aus den untersten Gesellschaftsschichten emporgearbeitet hat, sich auf der Höhe nicht zu halten vermag und in ein geistiges Proletariertum herabsinkt, das sich in so grauenhafter Form wohl nur in Rußland findet und in dem der Fusel gleichzeitig die Rolle des Sorgenbrechers und des Henkers spielt. Wie Uspenskij gingen auch Jakuschkin, Reschetnikow, Pomialowskij, um nur die Altersgenossen zu nennen, zugrunde. Als Sohn eines Dorfpfarrers geboren, bezog Nikolaj Uspenskij die Universität Petersburg, brachte aber seine Studien nicht zum Abschluß. Seine Bauerngeschichten wurden von Tschernyschewskij als die erste ungeschminkte Darstellung des Volkslebens begrüßt. Der Erfolg blieb ihm aber nicht treu, da er sich zu keinem größern Werke aufraffen konnte, und bald ging es mit unheimlicher Geschwindigkeit bergab; Uspenskij kam schließlich so weit, daß er sich seinen Lebensunterhalt, richtiger seinen Schnaps, durch „humoristische Vorträge" in Vorstadtkneipen und Eisenbahnwagen dritter Klasse (in Rußland gibt es keine vierte) zusammenbetteln mußte. Er endete durch Selbstmord am 26. Oktober 1889 in Moskau.

Ein höchst wunderlicher Heiliger war Pawel Iwanowitsch Jakuschkin (1820–72), ein Edelmann wie Sleptzow, aber von Kindheit auf ein großer Freund des einfachen Volkes und erbitterter Gegner aller gesellschaftlichen Formen und „guten Sitten". Als Student durchwanderte er die Wolga-Gouvernements, um Volkslieder zu sammeln, und fand an dem Vagabundenleben so viel Gefallen, daß er ihm bis zu seinem Tode treu blieb. Jahr für Jahr zog er von Dorf zu Dorf, sammelte Lieder und schilderte seine Beobachtungen und Erfahrungen in kleinen Geschichten und Skizzen, die sich durch ihre ungeheure

Lebendigkeit und ihre verblüffend echte Sprache auszeichnen, dabei, im Gegensatz zu Sleptzow und Uspenskij, von jeder Ironie frei sind, vielmehr ganz objektiv gehalten sind. Zum Druck befördert wurden diese Geschichten immer erst, wenn ihr Verfasser sein letztes Hemd abgetragen und seine letzten Stiefel durchgelaufen hatte. Jakuschkin starb in Samara, im städtischen Krankenhaus, ohne einen Pfennig Geld zu hinterlassen, aber mit dem Geständnis, daß er, wenn er auf sein Leben zurückblicke, sich nichts vorzuwerfen habe.

Die tendenziöseste Darstellung bäuerlichen Lebens finden wir in den Erzählungen einer Frau, die man in der ersten Begeisterung zur „russischen Beecher-Stowe" zu proklamieren geneigt war. Es ist die Ukrainerin Maria Welinskaja, verehelichte Markowitsch, in der Literatur bekannt unter dem Decknamen Marko Wowtschok (1829—1907). In der ukrainischen Literatur spielt sie eine viel bedeutendere Rolle als in der russischen. Ihre ersten Bauernnovellen in ukrainischer Sprache erschienen 1857 und 1858. Kein Geringerer als Turgenew würdigte sie 1859 einer Übersetzung ins Russische. Es folgte eine Reihe russisch geschriebener Erzählungen, die Dobroliubow eingehend besprach, d. h. er äußerte aus Anlaß dieser Erzählungen seine Gedanken über das Verhältnis zwischen Leibeigenen und Gutsherrn. Die Erzählungen der Marko Wowtschok erschienen unmittelbar vor der Bauernbefreiung, in den Jahren der verhältnismäßig größten Preßfreiheit, die Rußland jemals besessen hat; diese Freiheit und die Stimmung der Gesellschaft nutzte die Schriftstellerin aus, um die Bauern in möglichst gutem Lichte, ihre Unterdrücker als wahre Ungeheuer zu zeigen. Hervorzuheben ist noch, daß es sich bei ihr um die Darstellung ukrainischer Zustände handelt, und in der Ukraine wurde der soziale Gegensatz durch den nationalen noch besonders verschärft. Die Romane, die Marko Wowtschok in den 60er Jahren in russischer Sprache schrieb, erreichten den Erfolg ihrer Bauerngeschichten nicht mehr.

Den krassesten Naturalismus vertreten endlich zwei Erzähler gleicher Herkunft und gleichen Schicksals: Fedor Michajlowitsch Reschetnikow (1841—71) und Nikolaj Gerasimowitsch Pomialowskij (1835—63), jener der Sohn eines Subdiakons aus Jekaterinburg im Ural, dieser der Sohn eines Diakons an der Friedhofskirche in Ochta, einem Vorort Petersburgs, beide Opfer des Alkohols. Reschetnikow wurde in seiner Jugend andauernd geprügelt: von dem Onkel, der ihn zu sich genommen hatte, da die Mutter gestorben und der Vater ewig betrunken war, von den Nachbarn, die er durch seine Dummejungenstreiche ärgerte, von den Lehrern im geistlichen Seminar, aus dem er schließlich davonlief, um sich einer Bande von Bettlern anzuschließen. Hier wurde er bald entdeckt, zum Onkel zurückgebracht und weiter geprügelt. Mit 18 Jahren bekam er eine Anstellung als Schreiber beim Gericht in Jekaterinburg, und in diese Zeit fallen seine ersten dichterischen Versuche. 1863 verschaffte ein Gönner ihm eine Anstellung in Petersburg, und 1864 erschien in Nekrasows „Sowremennik" seine Erzählung „Die Leute von Podlipnaja" (Podlipowzy). Sie entwirft ein geradezu grauenhaftes Bild von dem Leben der Bauern in einem abgelegenen Dorf an der Kama im Gouvernement Perm. Wir sehen hier Menschen, die auf der niedrigsten Kulturstufe stehen — der Klügste von ihnen kann nur bis fünf zählen, keiner versteht einen Ofen zu bauen — und in einem unsagbaren Elend dahinvegetieren; ihr sogenanntes „Brot" besteht aus einem Gemisch von Spreu und Baumrinde, das Hemd wechselt der Bauer nur einmal im Jahr usw. Das alles wird kunstlos, weitschweifig, plump dargestellt, aber gerade der Mangel jeglicher Form erweckt den Eindruck vollständiger Wahrhaftigkeit. Der Dichter —

wenn dieses Wort hier überhaupt gebraucht werden darf — wirkt nur durch seinen Stoff; diese stoffliche Wirkung ist aber so stark, so niederschmetternd, daß man nach dem Wie der Darstellung gar nicht fragt. Reschetnikows „Leute von Podlipnaja" sind ein Buch, das einer ästhetischen Kritik überhaupt nicht unterzogen werden kann. Die Wirkung des Buches auf naive Menschen zeigt sehr hübsch Maxim Gorkij in seiner Novelle „Konowalow", wo der Bäckergeselle Konowalow immer wieder fragt, ob denn dieser Reschetnikow auch dafür belohnt worden sei, daß er das Elend der armen Menschen so „richtig beschrieben" habe, ob er einen hohen Rang, einen Orden oder ein Schloß bekommen habe, und seinem Freunde einfach nicht glauben will, als dieser ihm etwas von den Lebensschicksalen Reschetnikows erzählt. Die Erregung der Zeitgenossen Reschetnikows über die „Leute von Podlipnaja" war um so größer, als man völlig außer acht ließ, daß es sich in der Erzählung nicht um russische Bauern handelt, sondern um einen halbwilden finnischen Volksstamm, der trotz seiner rein äußerlichen „Bekehrung" zur griechisch-katholischen Kirche noch ganz im rohesten Heidentum steckt, zu dem außer dem Schnaps so gut wie nichts von den „Errungenschaften der Zivilisation" gedrungen ist. Man war, wie Skabitschewskij richtig bemerkt, entsetzt, daß es „im Innern des gottgeschützten russischen Reiches Wilde gab, die gleich den Negern in Amerika zum Lastvieh gemacht worden waren", aber man nahm die Helden Reschetnikows, die unglücklichen Pila und Sysojka, als Vertreter des russischen Bauern überhaupt.

Reschetnikow hat noch eine ganze Reihe Romane und Novellen geschrieben, in denen immer wieder von hungernden, leidenden, kämpfenden Bauern und Kleinbürgern berichtet wird, die sich mühsam durchs Leben schlagen. Es sind auch in diesen naturalistischen Elendsschilderungen viel wertvolle Einzelheiten, vor allem in „Unter Leuten", der Geschichte von des Verfassers eigener trostloser Kindheit und Jugend, aber die ungeschickte, schwerfällige Form der Darstellung mit ihren ewigen Wiederholungen wirkt ermüdend und macht das Lesen zur Qual. Reschetnikow starb zu früh, um den Erfolg seiner „Leute von Podlipnaja" zu überleben, aber für die Nachwelt ist er nur noch der Verfasser dieses einen Romans.

Auch Pomialowskijs Ruhm knüpft sich vor allem an ein Werk: die „Skizzen aus der Bursa" (1862), aus des Verfassers Seminaristenzeit, selbstbiographische, grauenhafte Bilder unglaublicher Roheit und Gemeinheit bei Lehrern wie bei Schülern, barbarischer Strafen (im Laufe von acht Jahren wurde der Erzähler vierhundertmal „amtlich" geprügelt, die gelegentlich von den Lehrern empfangenen Ohrfeigen und die „Keile" von den Kameraden nicht mitgerechnet), geisttötender „Unterrichtsmethoden", heimlicher Zechgelage und Orgien, die künftigen Verkündern des reinen Gotteswortes besonders gut anstehen usw. Und das alles nicht irgendwo in der dunkelsten Provinz, sondern in einer Kirchenschule Petersburgs, die einem der berühmtesten Klöster der Residenz angegliedert war. Die Schilderungen Pomialowskijs wirkten auf die Gesellschaft um so stärker, als sie zu einer Zeit erschienen, da die Reform des Unterrichtswesens auf der Tagesordnung stand; sie schien sich aber nicht auch auf die geistlichen Lehranstalten zu erstrecken, die nicht dem sogenannten „Ministerium für Volksaufklärung", sondern der obersten Kirchenbehörde, dem Heiligen Synod, unterstanden.

Neben diesen selbstbiographischen Skizzen verdienen aber auch Pomialowskijs Romane Beachtung, vor allem „Kleinbürgerglück" (1861) und dessen Fortsetzung „Molotow". Das gleiche Thema wie in den Romanen Reschetnikows: der „Rasnotschinetz", der „intelligente Proletarier", der sich aus der Tiefe emporarbeitet, um, am Ziel angelangt, den vornehmen

Leuten, die ihn verachteten, sagen zu können: „Seht, wir Wilden sind doch bessere Menschen". Es ist aber bezeichnend für Pomialowskij, daß er in seinem „bessern Menschen" die spießbürgerlichen Züge deutlich erkennt und sie um so schärfer hervortreten läßt, je näher Molotow seinem Ziele kommt. In seiner schönen Wohnung „mit Bildern und Armleuchtern an den Wänden, Palmen und Kakteen vor den Fenstern, Teppichen auf dem Fußboden" klagt Molotow: „Was habe ich davon, daß ich ehrlich bin, keinen Schnaps trinke und eine anständige Wohnung habe? Wo sind all meine Kräfte geblieben? Dem Bauch, dem täglichen Brot hat alles dienen müssen! Ein sittsamer Tschitschikow! Der Teufel soll dieses Spießbürgerglück holen."

Auch Pomialowskij selbst wollte von einem derartigen Glück nichts wissen. Er zog die Gesellschaft der „Entgleisten", der „Stiefkinder des Lebens" den „bessern Kreisen" vor, plante einen großen Roman aus dem Leben der Petersburger Bettler, Zuhälter, Verbrecher usw. und machte dazu in Nachtasylen, Spelunken, Kneipen eifrige Studien, die von endlosen Trinkgelagen mit den zukünftigen Helden des Romans begleitet waren. Durch diese eigenartigen Studien behauptete er seine Nerven derartig gefestigt zu haben, daß er imstande sei, die scheußlichsten Roheiten ruhig zu betrachten und eingehend zu untersuchen; alle seine Beobachtungen wollte er dann der Gesellschaft vorführen: „mögen sie ihre Freude daran haben". Der Roman blieb ungeschrieben. Eine Folge der eifrigen „Studien" Pomialowskijs waren immer häufiger auftretende Anfälle von Säuferwahnsinn, die seinen Körper so zerrütteten, daß er am 5. Oktober 1863, noch nicht 30 Jahre alt, an einer an sich geringfügigen Blutvergiftung starb.

4. Slawophilen und Konservative.

Daß der radikalen Tendenzdichtung der 60er Jahre eine ganz ähnlich geartete konservative entsprach, ist selbstverständlich. Ihr ästhetischer Wert ist nicht größer, aber auch nicht geringer als der der Erzeugnisse aus dem gegnerischen Lager. Wenn die Schriftsteller dieser Richtung in den russischen Literaturgeschichten schlecht wegkommen oder überhaupt nicht erwähnt werden, so spielen da natürlich Gründe mit, die mit Literatur nichts zu tun haben. Der bloße Zweifel an der Unfehlbarkeit der radikalen Dogmen und der Tugenden ihrer Verfechter genügte, daß man als „Reaktionär" abgestempelt wurde und für abgetan galt. Für den unparteiischen Leser, der sich ein Bild von der ganzen Literatur der Zeit machen will, sind aber die rechtsstehenden Schriftsteller ebenso wichtig wie die linksstehenden.

Die wichtigste konservative Zeitschrift war der 1857 von Katkow gegründete „Russkij Westnik" („Russischer Bote"), der ursprünglich eine gemäßigt-liberale Richtung einhielt und erst mit der Zeit immer mehr nach rechts abschwenkte, bis er schließlich mit der ebenfalls von Katkow herausgegebenen, sehr einflußreichen Tageszeitung „Moskowskija Wedomosti" („Moskauer Nachrichten") zu einem ganz reaktionären Blatt wurde. Darüber verlor er freilich nach und nach seine besten literarischen Mitarbeiter. In den 60er und 70er Jahren hatte der „Russische Bote" aber noch Werke gebracht wie „Väter und Söhne" (1862) von Turgenew, „Fürst Serebrianyj" (1861) von A. Tolstoj, „Krieg und Frieden" (1865ff.) und „Anna Karenina" (1875—76) von Leo Tolstoj, „Der Idiot" (1868) und „Dämonen" (1871—72)

von Dostojewskij. Das Gesicht der Zeitschrift bestimmten freilich nicht diese Werke, sondern die der Mitarbeiter zweiten und dritten Ranges, die in jedem Jahr mit einem neuen Roman zur Stelle waren, sich von der Schriftleitung gern belehren ließen und nach ihren Anweisungen ganze Kapitel strichen oder hinzufügten.

Von den angeblich oder wirklich konservativen Erzählern sei an erster Stelle Alexej Feofilaktowitsch Pisemskij (1820—81; Abb. 60) genannt. Sein erster Roman „Bojarenart" (1847, trotz des Titels kein historischer Roman, sondern eine ganz moderne Ehegeschichte) wurde von der Zensur verboten; ihm folgte eine Reihe Novellen („Der Weichling", „Der Hypochonder", „Die Teilung" u. a.), deren wesentlichster Zug ihr nüchterner, kühler Naturalismus ist. Dieser Naturalismus schildert das Alltäglichste, Häßlichste und Gemeinste ohne zynisches Behagen, aber auch ohne sittliche Entrüstung. Die Welt ist schlecht; mag jeder selbst sehen, wie er mit ihr fertig wird. Eine solche Anschauung ist natürlich weder liberal noch reaktionär; weil aber Pisemskij die Radikalen und Nihilisten ebensowenig schonte wie den Adel und die Beamten, mußte er nach seinem ersten großen Erfolg die heftigsten Angriffe über sich ergehen lassen.



Abb. 60. A. F. Pisemskij.
Nach dem Gemälde von J. Repin
(Moskau, Tretjakow-Galerie).

Diesen ersten großen Erfolg brachte ihm sein Roman „Tausend Seelen" (1858), dessen Held ein Nachfahre des Gogolschen Tschitschikow ist. Er will es im Leben zu etwas bringen, will einmal Gutsherr mit „tausend Seelen" sein, und um dieses Ziel zu erreichen, ist ihm jedes Mittel gut genug. Dieser Kalinowitsch ist aber viel geriebener und gebildeter als der gute Tschitschikow; er hat studiert, und gerade in der Universität will er jenen „verfeinerten Begriff von Komfort" gewonnen haben, der es ihm unmöglich macht, in kleinen Verhältnissen zu leben. Im Gegensatz zu Tschitschikow unternimmt er nichts, was ihn in Konflikt mit den Strafgesetzen bringen könnte; er versteht es nur meisterhaft, andere Leute hineinzulegen und dabei seinen Vorteil wahrzunehmen. Er erreicht sein Ziel schließlich, indem er das brave Mädchen, das ihm seine ganze Liebe geschenkt hat, schnöde im Stich läßt und eine reiche Erbin heiratet. Der Roman gibt in seinem ersten Teil ein sehr anschauliches, wenn auch sehr unerquickliches Bild des gesellschaftlichen Lebens; je zynischer und rücksichtsloser Kalinowitsch

vorgeht, desto überzeugender wirkt er. Später, als der Held sein Ziel erreicht hat, wird der Verfasser seiner Objektivität leider untreu und läßt Kalinowitsch mehr von Gewissensbissen geplagt sein, als man von diesem kalten Streber erwarten kann. Dobroliubow lehnte die „Tausend Seelen" ab; er fand „das Soziale dieses Romans einer vorgefaßten Idee gewaltsam angepaßt". Pisarew dagegen war entzückt und stellte den Roman „über alle Werke unserer neuen Literatur".

Die Gunst der radikalen Kritik verscherzte sich Pisemskij endgültig durch seinen zweiten Roman, „Das aufgewühlte Meer" (1863), nachdem er bereits durch eine Reihe von Feuilletons in seiner Zeitschrift „Biblioteka dlia tschtenija" peinliches Aufsehen erregt hatte. „Das aufgewühlte Meer" ist die durch die Reformen aus der Fassung gebrachte Gesellschaft. „Als plötzlich von allen Seiten die freie Luft hereindrang, kamen auch die verborgenen Instinkte eines jeden zum Vorschein und wollten befriedigt sein", heißt es an einer Stelle des Romans. Damit war eigentlich deutlich gesagt, daß der Verfasser die Auswüchse der neuen Bewegung als trauriges Erbe der Vergangenheit ansah; aber eben weil er nur die Auswüchse sah, die man nicht sehen wollte, und weil er sie mit dem für ihn so bezeichnenden schonungslosen Realismus darstellte, mit unerschütterlicher Seelenruhe auch durch den größten Schmutz watend, eben darum wandte sich alles gegen ihn, und man übersah, wieviel Treffendes und Wahres der Roman enthielt und wie gut er erzählt war. Auch durch seine spätern Romane konnte Pisemskij seine Gegner nicht versöhnen. Unter ihnen wäre „Der Strudel" (1871) hervorzuheben, eine Auseinandersetzung mit der Frauenemanzipation — die Heldin Helene ist ein weibliches Seitenstück zu Turgenews Basarow —, ferner „Die Kleinbürger" (1877), deren Held Beguschew zum Teil Herzen nachgezeichnet ist: wie Herzen ist er ein Todfeind der aufkommenden Bourgeoisie; er flieht nach Europa und wird hier erst recht enttäuscht. „In jedem Westeuropäer sah er den Kleinkrämer, und er versicherte eidlich, daß sogar seine Nase überall den Geruch kupferner Fünfkopekenstücke spüre."

Pisemskij hat auch mehrere Dramen geschrieben, von denen sich aber nur eins, das 1858 erschienene „Bittere Los", dauernd auf der Bühne erhalten hat. Es ist das erste wirkliche, ganz realistische Bauerndrama der russischen Literatur — die Bauern in dem vier Jahre früher erschienenen „Menschengericht ist nicht Gottes Gericht" von A. Potechin (vgl. S. 287) sind noch ziemlich konventionell gehalten —, ein Vorläufer von Tolstojs „Macht der Finsternis", dichterisch dieser fast ebenbürtig und an unmittelbarer dramatischer Wirkung und straffem Aufbau der Handlung überlegen. Eine Gestalt aus einem Guß ist der Bauer Ananij Jakowlew, der sich dem Herrn gegenüber nicht mehr als Sklave fühlt, sondern auf sein persönliches Recht pocht. Die Szene im dritten Akt, in der Ananij das Kind, das seine Frau dem Gutsherrn geboren hat, ermordet, ist von einer Wildheit und Roheit ohnegleichen, aber einwandfrei begründet, der wirkliche Höhepunkt der Handlung. Meisterhaft gezeichnet ist auch der schwächliche, wankelmütige Gutsherr; die soziale Idee des Dramas, die völlige Rechtlosigkeit des leibeigenen Bauern gegenüber der Herrschaft, tritt in nichts so deutlich zutage wie in der Tatsache, daß dieser Gutsherr, der Urheber des ganzen Unheils, das völlige Gegenteil einer Tyrannennatur vom alten Schlage ist, daß seine Grausamkeit nicht aus Willenskraft, sondern aus Willensschwäche hervorgeht. Die sozialen Verhältnisse spielen hier die Rolle des Schicksals in der antiken Tragödie; alle Personen des Stückes sind in ihrem Handeln nicht frei, sondern werden durch eine Macht, die stärker ist als sie, ins Verhängnis hineingetrieben.

Einer der ersten konservativen Romane, die im „Russkij Westnik" erschienen, war „Fata Morgana" (1864) von Viktor Petrowitsch Kliuschnikow (1841—92), dessen spätere Werke die Erwartungen nicht rechtfertigten, die diese erste Talentprobe geweckt hatte. Die sehr gut gezeichnete Heldin des Romans, Ina, wird von der radikalen Bewegung fortgerissen, aber durch die Vertreter der Bewegung enttäuscht. In den Leuten, die sie für „Vorkämpfer der Wahrheit, des Guten und der Freiheit" hielt, erkennt sie bald „ein Häuflein Streber, die sich gegenseitig mit wilder Gier die Macht aus den Händen reißen wollen". Von der russischen Bewegung angewidert, glaubt sie im Kampf der Polen um ihr Volkstum zu finden, was sie sucht, erlebt aber eine neue Enttäuschung und steht zuletzt „gebrochen, ohne Lust am Leben, ohne Glauben an die Zukunft" da. Der Sturm hat die Fata Morgana vertrieben, und hinter dem Trugbild „braust das sinnlos wütende Meer und droht mit einer neuen Sintflut". Der Roman ist kein großes Kunstwerk, aber aus ihm spricht die ehrliche Enttäuschung eines jungen Idealisten, und darum wirkt er sympathisch.

Nur mit tiefer Verachtung redet die radikale Literaturgeschichtschreibung von Boleslaw Michajlowitsch Markewitsch (1822—84), — mit Unrecht, denn wir haben es hier mit einem keineswegs unbedeutenden Erzählertalent zu tun, das allerdings durch die Tendenzmacherei verdorben ist. Sein bedeutendstes Werk ist eine Romantrilogie, deren erster Teil („Vor einem Vierteljahrhundert") in den 40er Jahren spielt, während der letzte, unvollendet gebliebene („Der Abgrund") die nihilistische Bewegung der 70er Jahre bis zur Ermordung Alexanders II. behandeln sollte. Das Mittelstück („Wendepunkt") führt in die 60er Jahre und hat das Aufkommen des Radikalismus und die „polnische Intrige" zum Thema. Mit fast ungeteiltem Vergnügen liest man heute noch den ersten Teil, der ein zwar geschmeicheltes, aber doch anschauliches und lebensvolles Bild des vornehmen, ästhetisch fein gebildeten und politisch liberalisierenden Adels der 40er Jahre gibt. Es ist die Frühzeit des idealistischen Slawophilentums, und einer seiner Vertreter, Jurij Samarin, hat zu dem Helden des Romans, Sergej Gundurow, Modell gesessen. Sehr viel Raum nimmt die Schilderung einer Liebhaberaufführung des „Hamlet" im fürstlichen Schlosse ein; sie ist mit großem Geschick in die Haupthandlung eingeflochten, die Personen des Romans werden durch ihr Verhalten zur Shakespearischen Tragödie und die Rollen, die sie darin spielen, sehr gut charakterisiert, und die Prinzeß Lina, die den Idealisten Gundurow liebt und doch nicht die Seine werden kann, spielt als Ophelia ihr eigenes Schicksal.

Schlimm steht es um den zweiten Teil der Trilogie. Von dem heiligen Ingrimm Dostojewskijs, wie er in den „Dämonen" zum Ausdruck kommt, ist hier nichts zu spüren. Die Nihilisten sind einfach Bösewichte oder Dummköpfe, Werkzeuge der schlauen Polen, und die Vertreter des Adels, die der Verfasser so liebenswürdig zu zeichnen wußte, als sie „vor einem Vierteljahrhundert" von Schiller und Schelling schwärmten und Theater spielten, können jetzt nichts weiter als jammern, daß „die alten Bande des Adels mit dem Thron und dem Volk zerrissen" seien, daß „seine Bedeutung als kulturschaffenden Standes von dem sich überall vordrängenden Rasnotschinetz bissig verneint" werde. Aber die Romanhandlung ist sehr geschickt aufgebaut und durchgeführt, und trotz der ans Lächerliche grenzenden Verehrung des Verfassers für den Adel und seine großen Überlieferungen entschlüpft ihm ab und zu ein ganz bezeichnendes Geständnis. So wenn er den stockkonservativen Edelmann Trojekurow sagen läßt:

„Wir selbst, die Besten der alten Generation, was sind wir denn? Ästheten waren wir... Wir glaubten an die ‚Schönheit‘, wir trieben Abgötterei mit der ‚Leidenschaft‘ und hielten alles für erlaubt, was in dieser beiden Namen geschah, glaubten alles entschuldigen zu können; unter ihrer Fahne, mit ihren Farben geschmückt, machte sich bei uns Zügellosigkeit jeder Art breit, ließ jede verbrecherische Laune einer ungebändigten Phantasie sich gehen... Was kann man von Kindern solcher Väter erwarten, wie wir es waren?“

Und noch bezeichnender ist der Vorwurf, den der Nihilist Owzyn gegen die Liberalen erhebt, die sich über die Niederlage Rußlands im Krimkrieg freuten, weil sie von ihr den Zusammenbruch der verhaßten Regierung erwarteten:

„Ich weiß noch, wie Tausende von unschuldigen Söhnen des Volkes, mit Stöcken statt mit Flinten bewaffnet, dem vernichtenden Feuer der weittragenden englisch-französischen Gewehre entgegengetrieben wurden und wie eure liberale Bande sich freute, daß sie totgeschossen wurden, denn es war ja ein Sieg der Zivilisation – eurer bourgeoisen Zivilisation – über die Barbarei.“

In diesem Haß gegen die aufkommende Bourgeoisie begegnet sich der Reaktionär Markewitsch mit den Radikalen Herzen und Saltykow.

Von den übrigen Werken Markewitsch' wäre noch die Erzählung „Eine vergessene Frage“ zu nennen. Sie behandelt das auch in der radikalen Dichtung so viel erörterte Problem der Ehe, die inhaltslos geworden ist, weil einer der Gatten von einer neuen, stärkern Leidenschaft erfaßt worden ist. Herzen, Tschernyschewskij, Awdejew usw. folgerten daraus die Berechtigung, die gesellschaftlichen Sittlichkeitsbegriffe beiseite zu schieben und dem Zug des Herzens zu folgen. Markewitsch aber richtet die Aufmerksamkeit des Lesers auf den leidenden Dritten: das Kind der auseinanderstrebenden Gatten, das an dem Zwist der Eltern zugrunde geht. Die Gestalt des feinfühligen, frühreifen Knaben, dem seine ganze kindliche Weltanschauung zusammenbricht, der um alle Lebensfreude betrogen wird, ist mit eine der rührendsten und überzeugendsten unter den vielen Kindergestalten der russischen Dichtung.

Viel tiefer als Markewitsch steht Wsewolod Wladimirowitsch **Krestowskij** (1840–95). Seinen heute völlig verblaßten Ruhm verdankt er dem vierbändigen Roman: „Petersburger Spelunken. Ein Buch von Satten und Hungernden“ (1864–67). Hier ist der alte Plan Pomialowskijs verwirklicht: der Roman spielt unter Bettlern, Taschendieben, Wucherern und Hehlern, Dirnen und Zuhältern in Nachtasylen, Einbrecherkneipen und Bordellen. Aber Krestowskij hat zu diesem Roman keine so eingehenden Studien gemacht wie Pomialowskij, sich vielmehr mit einigen flüchtigen Beobachtungen begnügt und sich im übrigen an das Vorbild Eugène Sues und ähnlicher französischer Sensationsschriftsteller gehalten. Der Roman erschien in den liberalen „Otetschestwennyja Sapiski“, dann aber ging Krestowskij in das konservative Lager über und zeichnete im Roman: „Die Herde des Panurg“ die ganze russische Gesellschaft als Schafherde, die dem Leithammel (dem gewissenlosen polnischen Agitator) blindlings nachrennt und in den Abgrund des Radikalismus stürzt.

Am bittersten hat für sein Verhalten gegenüber dem Radikalismus einer der bedeutendsten russischen Erzähler leiden müssen, den man heute in eine Reihe mit Turgenew, Tolstoj und Dostojewskij zu stellen geneigt ist: Nikolaj Semionowitsch **Leskow**. Sein Roman „Kein Ausweg“ veranlaßte Pisarew zu der pathetischen Frage: „Gibt es auch nur einen ehrlichen Schriftsteller, der imstande wäre, seine Werke in einer Zeitschrift zu veröffentlichen, zu deren Mitarbeitern Leskow gehört?“ Bei der damaligen Stimmung der Gesellschaft kam

ein solches Urteil fast einem Todesurteil gleich, und wenn Leskow durch seine spätern Werke auch viele seiner einstigen Gegner versöhnte, die volle Anerkennung, die er verdiente, ist ihm bei Lebzeiten nicht mehr zuteil geworden.

Leskow (Abb. 61) wurde am 4. Februar 1831 als Sohn eines Beamten im Gouvernement Oriol geboren. Früh verwaist und mittellos, mußte er auf das Universitätsstudium verzichten, wurde erst Beamter, trat dann in den Dienst einer großen englischen Firma, lernte auf zahlreichen Geschäftsreisen fast ganz Rußland und alle Schichten seiner Bevölkerung kennen und begann sich erst als Dreißiger schriftstellerisch zu betätigen — mit kleinen Erzählungen und Feuilletons (unter dem Decknamen Stebnitzkij) in Zeitschriften und Zeitungen. 1862 wurde Petersburg von mehreren großen Bränden heimgesucht. Es verbreitete sich das Gerücht, nihilistische Studenten hätten dabei die Hand im Spiel gehabt. Leskow nahm in einem Zeitungsaufsatz zu diesem Gerücht Stellung, indem er an die Regierung das Ansinnen stellte, sie solle entweder klare Beweise für die Schuld der Studenten an den Bränden vorbringen oder gegen die Verbreiter der Gerüchte vorgehen. Dieser Aufsatz nun wurde so ausgedeutet, als hätte Leskow die Studenten als Brandstifter hinstellen wollen, und die ganze radikale Presse fiel über den Unglücklichen her. „Der Name Stebnitzkij wurde fast zum Schimpfwort", berichtet Skabitschewskij. Empört und verbittert reiste Leskow ins Ausland und schrieb hier seinen zweiten großen Roman: „Kein Ausweg" (1865), der ihn nun erst recht zum Sündenbock der radikalen Presse machte.



Abb. 61. N. S. Leskow.
Nach Photographie.

Es wäre lächerlich zu glauben, daß Leskow aus bloßem Ärger zum Überläufer geworden sei und seinen Roman nur geschrieben habe, um sich an seinen Beleidigern zu rächen. Leskow war kein Reaktionär und wurde es auch nicht durch den traurigen Zwischenfall mit den Petersburger Bränden. Er sah die Schwächen und Fehler in beiden Lagern. Das aber galt als Verbrechen in einer Zeit, da nur die Partei galt. Er wollte auch gewisse Überlieferungen, die ihm wertvoll und heilig waren, nicht opfern. Dafür aber hatte ein Geschlecht kein Verständnis, das am liebsten die ganze Weltgeschichte von vorn angefangen hätte.

Der Held des Leskowschen Romans ist ein Sozialist namens Rainer, der Sohn eines Schweizers, der 1848 als Revolutionär erschossen wurde. Wie Herzen, sieht er in Westeuropa, auch im sozialistischen Lager, nichts als breitspuriges, stumpfsinniges Spießertum und geht nach Rußland, in der Hoffnung, hier auf jungfräulichem Boden seine Ideale verwirklichen

zu können. Aber die russischen Freiheitskämpfer sehen in der Nähe ganz anders aus, als er sie sich vorgestellt hat, und so läuft er einem neuen Trugbild nach: er schließt sich den polnischen Revolutionären an, kämpft in einer Freischar, wird gefangengenommen und erschossen. Das weibliche Seitenstück zu Rainer ist Lisa Bacharewa, eine Idealistin wie Ina in Kliuschnikows „Fata Morgana", die gleich dieser von der radikalen Bewegung enttäuscht wird, aber ebenso klar sich dessen bewußt ist, daß die alte Welt sich überlebt hat und erneuert werden muß, und die, als sie Rainer sterben sieht, endgültig zusammenbricht. Für ihn wie für sie gibt es „keinen Ausweg".

Hätte sich Leskow damit begnügt, die Enttäuschung dieser beiden Schwärmer zu schildern, so wäre er wohl heftig angegriffen worden, die Entrüstung wäre jedoch kaum so ungeheuer gewesen. Leskow aber hatte sich von seiner Erbitterung hinreißen lassen, eine ganze Reihe bekannter Persönlichkeiten aus dem radikalen Lager kaum verhüllt in seinem Roman auftreten und eine sehr wenig vorteilhafte Rolle spielen zu lassen. Auch der Idealist Rainer ist nach einem lebenden Modell gezeichnet, dem aus Polen gebürtigen sozialistischen Agitator Arthur Benni, der in den 60er Jahren in Rußland tätig war und schließlich von seinen Parteigenossen grundlos verdächtigt wurde, daß er ein Spitzel der Regierung sei. Schlimmer war es, daß Leskow seinen Kollegen Slepzow (vgl. S. 261), dessen eifriges Eintreten für die Frauenbewegung zu allerlei üblem Klatsch Anlaß bot, unter dem Namen Belojarzew in seinem Roman darstellte, und zwar in einer Weise, die das Gerede über die von Slepzow gegründete „Kommune", eine Heimstätte für arbeitende und arbeitsuchende „intelligente" Frauen, nicht bloß bestätigte, sondern in der Ausmalung unsauberer Einzelheiten noch überbot.

Die Aufnahme, die dieser Roman fand, mußte Leskow noch mehr erbittern, und so entstand ein zweiter Nihilistenroman, betitelt „Bis aufs Messer" (1870–71), der nur noch als Schmähschrift zu werten ist. Aber ein paar schwache Lichtstrahlen fallen auch in diese Finsternis, und es ist bezeichnend, daß ein so revolutionärer Schriftsteller wie Maxim Gorkij sie bei dem „reaktionären" Leskow zu entdecken gewußt hat. Er weist auf die Gestalt der Nihilistin Anna Skokowa hin:

„Ein einfältiges, beinahe dummes Geschöpf, ist Anna unermüdlich, ganz selbstvergessen, bereit, alles zu tun, was die Menschen von ihr verlangen, an deren Heiligkeit sie, selbst eine Heilige, unerschütterlich glaubt. Wenn man ihr befiehlt, einen Mord zu begehen, wird sie es ohne Bedenken tun. Aber sie wird auch, wenn sie im Gefängnis sitzt, liebevoll das schmutzige Hemd ihres schlimmsten Parteifeindes ausbessern; sie kann, ohne sich zwingen zu müssen, einem Mann die Wunden verbinden, der sie tags vorher verprügelt hat; sie kann monatelang in stickiger Kellerluft hocken und an einer geheimen Druckerpresse arbeiten; sie kann auf ihrer Brust geladene Bomben und Kapseln mit Sprengstoffen verstecken; kann lächeln, wenn man sie foltert; sie ist sogar fähig, die Folterknechte zu bedauern, daß sie sich mit ihr so plagen müssen, und sie ist in jedem Augenblick bereit für ihre Freunde zu sterben.

„Sie ist nur Werkzeug und doch eine Heilige, lächerlich, aber schön, wie die gute Fee im Märchen, glühend von nie erlöschender, zitternder Liebe zu den Menschen, einer heiligen Liebe, mag sie auch an die blinde Anhänglichkeit eines Hundes erinnern. Es ist Leskows größtes Verdienst, daß er ein tiefes Empfinden für das Wesen solcher Menschen hatte und sie wunderbar darzustellen wußte."

Als hätte er sich mit dem Nihilistenroman seine ganze Erbitterung von der Seele geschrieben, so ließ der Dichter nun alsbald sein sonnigstes und lebensvollstes Werk folgen: 1872 erschien im „Russkij Westnik" der Roman oder, wie der Untertitel eigentlich lautete,

die Chronik „Die Klerisei". Schon durch seinen Stoff erscheint dieser Roman als etwas ganz Einzigartiges inmitten der reichen Erzählungsliteratur der 60er und 70er Jahre: es ist der erste große Roman aus dem Leben der russischen Geistlichkeit und als solcher bis auf den heutigen Tag unübertroffen. Der Radikalismus der 60er Jahre hatte für den Priester keine Liebe und kein Verständnis: er sah ihn nur als stumpfsinnigen Knecht des Aberglaubens oder als Schergen der Reaktion und Heuchler. Ihn im Roman so darzustellen, war aber im Hinblick auf die Zensur unmöglich; darum ließ man ihn lieber ganz aus dem Spiele. Die eigentümlichen sozialen Verhältnisse, unter denen der geistliche Stand in Rußland bis in die jüngste Zeit, besonders auf dem Lande, gelebt hat und die ihm den Stempel einer in sich völlig abgeschlossenen Kaste aufgeprägt haben, hätten gewiß zur Darstellung reizen können, aber ein gläubiger Priester war „reaktionär" und daher zum Romanhelden nicht geeignet, und das in Westeuropa so beliebte Thema von dem Priester, der sich gegen das Dogma auflehnt, durfte in Rußland natürlich nicht behandelt werden.

Leskow nun tritt an den Stoff ganz anders heran, als es die meisten seiner Zeitgenossen getan hätten. Ein für allemal als „Reaktionär" abgestempelt, konnte er über etwaige neue Vorwürfe und Angriffe lächelnd hinwegsehen; da aber sein Roman in einer konservativen Zeitschrift erschien, war ihm auch die Möglichkeit gegeben, über gewisse Dinge offen zu reden, die in einem liberalen Blatt nicht hätten erörtert werden können. Vor allem aber brachte er für seinen Roman zweierlei mit: eine genaue Kenntnis der zu schildernden Kreise — sein Großvater war Geistlicher gewesen — und eine warme Liebe zu den Menschen, die er darstellte. Und so wurde sein Oberpfarrer Sawelij Tuberosow zu einer Prachtgestalt. Ein tiefgläubiger Diener am göttlichen Wort, ein wirklicher Seelsorger, ein Mann voll milder Güte und doch voll rücksichtsloser Tatkraft, wenn es gilt, seinen Glauben, das Ansehen seiner Kirche zu verteidigen, so steht er vor uns da. Nichts von falscher Idealisierung; im Gegenteil: eine Fülle fein beobachteter realistischer Züge. Dieser Tuberosow ist ein echter Priester, weil er ein echter, ganzer Mensch ist. Er führt einen dreifachen Kampf: gegen den kirchenfeindlichen Nihilismus, der in den nicht mehr mit Ingrimm, sondern mit überlegen gutmütigem Humor gezeichneten Gestalten des Volksschullehrers Warnawa und der albernen Phantastin Bisiukina verkörpert erscheint, gegen die religiös gleichgültige aufgeklärte Intelligenz und endlich gegen seine eigene oberste Kirchenverwaltung, der der gesinnungsfeste, ehrliche und aufrichtige Mann unbequem ist. In diesem Kampf unterliegt er; er wird seines Amtes enthoben, aber er bleibt seiner Überzeugung treu und gibt sich zu keinem Widerruf her.

Neben diesem streitbaren und doch so milden und gütigen Gottesmann steht sein getreuer Schildknappe, der Diakon Achilla, ein Riese von Gestalt und Kraft mit einer Kindesseele, der anscheinend nur durch ein Versehen zum Priester geworden ist und dessen wilde Natur immer wieder zum Durchbruch kommt, — mag er nun seine Haushälterin, weil er ihr Keifen nicht mehr ertragen kann, zur Strafe auf das niedrige Dach seines Häuschens setzen oder dem nihilistischen Lehrer Warnawa, der sich zu seinen tiefgründigen naturwissenschaftlichen Studien ein paar Menschenknochen verschafft hat, diese heimlich rauben, um ihnen ein christliches Begräbnis zu gewähren, oder sich verkleidet mit einem wandernden Artisten im Ringkampf messen. An seinem Pfarrer hängt Achilla mit abgöttischer Liebe. Als Tuberosow gestorben ist, hat er nur noch einen Wunsch: dem Entschlafenen ein würdiges Grabdenkmal zu errichten. Und als dies Ziel erreicht ist, stirbt Achilla sehr bald seinem Meister nach. Die

Sterbeszene, das verzweifelte Ringen des Kraftmenschen mit dem Tode, ist eines der eigenartigsten und eindrucksvollsten Stücke in dem an Schönheiten so reichen Buche. Sie bildet einen eigentümlichen Gegensatz zu zwei andern Sterbeszenen: dem sanften Hinscheiden der stillen, gütigen Frau Tuberosowa und dem heldenhaften Tode des Oberpfarrers selbst.

Mehr im Hintergrunde steht der dritte Geistliche an der Domkirche von Stargorod, der sanfte Pfarrer Zacharia Benefaktow. Um diese drei Männer in der Kutte aber bewegt sich eine schier unübersehbare Fülle von Gestalten aus allen Klassen der Kleinstadtbevölkerung und aus den umliegenden Gütern und Dörfern: Beamte und Offiziere, Kleinbürger und Arbeiter, Bauern und Edelleute, Bettler und Landstreicher, Polen und Juden. Obgleich der Dichter nie den Faden verliert und die Person des Oberpfarrers Tuberosow immer im Mittelpunkt des Geschehens bleibt, zeigt sich Leskows unerschöpfliche Lust am Fabulieren in einer Menge fesselnder Episoden, unter denen besonders die rührende Geschichte des Zwerges Nikolaj Afanasjewitsch, ein Stück Altrußland aus der Zeit der Leibeigenschaft, hervorsticht. Mit Meisterhand entworfen ist auch die Herrin dieses Zwerges, die alte Gutsbesitzerin Plodomasowa, die noch den Aufrührer Pugatschow gesehen hat.

Was Leskows Priesterroman auszeichnet, das erscheint auch als das wichtigste Merkmal der zahlreichen Novellen, die der „Klerisei" folgten: der Farbenreichtum und die unerschöpfliche Erfindungsgabe. Es hat kaum ein russischer Dichter sich so in allen Gesellschaftsklassen heimisch gefühlt wie Leskow. Wenn ein sonst sehr gut unterrichteter deutscher Literarhistoriker in einer „Einführung in den russischen Roman" Leskow nachrühmt, er habe den Handwerker für die russische Literatur entdeckt, so ist das wohl richtig, bedeutet aber doch eine Herabminderung der Verdienste Leskows. Denn wichtiger als die „Entdeckung" des Handwerks ist, schon angesichts der großen Bedeutung, die die Kirche im russischen Leben besitzt, die des Priesters. Das Tagebuch des Oberpfarrers Tuberosow steht bis auf den heutigen Tag einzig da in der russischen Literatur. Die scharfe Kritik des gläubigen Pfarrers an den Kirchengewaltigen, die dem Buchstaben zuliebe den Geist töten, verschärft sich noch in Leskows aus den 80er Jahren stammenden „Kleinigkeiten aus dem Bischofsleben", Erinnerungsblättern in Novellenform oder Novellen in Form von Erinnerungsblättern, ein für Leskows Schaffensweise sehr bezeichnendes Gemisch von Dichtung und Wahrheit, das dem Erzähler ebenso heftige Vorwürfe seitens der Konservativen einbrachte, wie er sie früher von den Radikalen hatte hinnehmen müssen.

Zu der Fülle der Gestalten kommt bei Leskow die Fülle der Motive und Stoffe. Er erzählt von einer Kaufmannsfrau, deren unbändiges Temperament ihr keine Ruhe läßt, bis sie sich endlich von einem Angestellten ihres Mannes verführen läßt und mit diesem gemeinsam den Gatten ermordet („Lady Macbeth von Mzensk"); er berichtet von Sektierern, deren Heiligenbilder von der Polizei beschlagnahmt werden, und die das kostbarste Bild aus der Sakristei der Kirche, in der es aufbewahrt wird, stehlen und durch eine genaue Nachbildung ersetzen („Der versiegelte Engel"); er erzählt, wie ein sozialistischer Agitator die Bauern gegen den Kaufmann aufhetzt, der ihren Wald gepachtet hat, wie sie zu allem ja sagen, ihn aber nachher bei dem Pächter angeben und der Sozialist sich vor Verzweiflung aufhängt („Owtzebyk"); er schildert Haustheater des Grafen Kamenskij, der seine Leibeigenen für die Bühne abrichten läßt wie Hunde („Der Toupetkünstler"). Und immer überrascht er durch den Reichtum seiner Phantasie, die Kühnheit der Situationen, die scharfe Charakteristik.

Leskows Erzählungen sind alle sehr spannend, obgleich sie keineswegs straff aufgebaut sind; im Gegenteil, der Dichter bevorzugt einen leichten Plauderton, läßt sich gerne gehen, schweift ab, kommt aus dem Hundertsten ins Tausendste, aber im richtigen Augenblick weiß er den Faden wieder aufzunehmen und die Hauptsache, auf die es ihm ankommt, wird durch die Fülle der Einzelheiten nie wirklich verdunkelt. Er erzählt gerne in der ersten Person; dabei berichtet er entweder (angeblich) aus dem Schatz eigener Erinnerung, oder die Erzählung wird einer der Personen in den Mund gelegt, die dann nicht nur durch ihr Tun, sondern auch durch ihre Sprache, durch ihre Art zu erzählen gekennzeichnet wird.

Die Sprache Leskows ist ein Kapitel für sich. Er ist der erste russische Prosadichter, dem die Sprache nicht nur Mittel ist, sondern zum Teil auch Zweck. Er hat eine besondere Freude an eigenartigen, volkstümlichen Ausdrücken und Redewendungen, durch die er das Wesen seiner Menschen zu kennzeichnen weiß, und eben darum führt er die Helden seiner Geschichten so gern als Erzähler ein. Ein Meisterstück ist auch in dieser Beziehung wiederum das Tagebuch des Tuberosow in der „Klerisei" mit den vielen biblischen Wendungen und den aus dem scholastischen Seminarunterricht stammenden Fremdwörtern. Ganz durchsetzt von Wortspielen und Wortwitzen ist die Geschichte vom „Stählernen Floh", wohl das Köstlichste, was der Humorist Leskow geschaffen hat. Der kunstreiche Tulaer Linkshänder, der die bewunderte Leistung der englischen Schmiede noch überbietet, indem er den von ihnen angefertigten winzigen stählernen Floh mit Hufeisen versieht, erscheint geradezu als Typus des russischen Volkes, das bei all seinen großen Gaben es doch zu nichts bringt. Die Geschichte dieses Helden, das „heroische Epos des russischen Handwerkers", wird auch in der Sprache des sich etwas Besseres dünkenden Handwerkers erzählt, das heißt sie ist gespickt mit volksetymologisch umgewandelten Fremdwörtern: statt „Mikroskop" heißt es „Melkoskop" („melkij" = klein), statt „Barometer" — „Buremeter" („buria" = Sturm), statt „Pudding" — „Studding" („studen" = Gallert) usw. In ganz ähnlicher Weise werden auch neue „Fremdwörter" von russischen Stämmen gebildet: wenn etwa von einer „stirabeln" (abwaschbaren, von „stiratj" = abwischen) Schiefertafel geredet wird oder der furchtbaren „Spirale" (Dumpfheit, von „spiratj" = zusammenpressen) der Luft in der Werkstatt des Linkshänders. Dazu endlich noch der ganz volkstümliche, naive Satzbau. Es ist leichter, Fritz Reuter ins Russische zu übersetzen, als diese und noch manche andere Geschichte Leskows deutsch so wiederzugeben, daß sie nicht den größten Teil ihres Zaubers einbüßt.

Leskow starb am 21. Februar 1895. In den letzten Jahren seines Lebens zeigte er eine besondere Vorliebe für die altrussische religiöse Literatur und schrieb eine Reihe Legenden („Die schöne Asa", „Der Gaukler Pamphalon" u. a.), in denen er Geist und Stil seiner Vorbilder wieder meisterhaft zu treffen gewußt hat. Man hat diese Legenden mit denen Leo Tolstojs verglichen — mit Unrecht. Tolstoj kam es vor allem auf die religiöse und moralische Belehrung an; er schrieb seine Legenden, um durch sie seine Ideen zu predigen. Leskow dagegen trat als reiner Künstler an seinen Stoff heran, einzig getrieben von seiner Lust am Erzählen und Gestalten.

Maxim Gorkij nennt Leskow einen „liebenden Skeptiker"; seine Gegner, die zuviel Glauben und zuwenig Liebe besaßen, hätten ihn nicht verstehen können:

„Er liebte das ganze Rußland, so wie es war, mit allem Unsinn seiner alten Sitten, er liebte das von den Beamten ausgesaugte, halb verhungerte, dem Saufteufel verfallene Volk und glaubte

ganz ehrlich, daß es ‚zu jeder Tugend fähig sei‘. Aber bei aller Liebe behielt er die Augen auf, und eine Liebe dieser Art ist qualvoll; sie fordert Anspannung aller Seelenkräfte und bietet nichts zum Ersatz. In der Seele dieses Menschen paarten sich in seltsamer Weise Überzeugung und Zweifel, Idealismus und Skepsis. Er brachte es fertig, allen zu mißfallen. Die Jugend vermißte bei ihm die üblichen Mahnungen ‚ins Volk zu gehen‘, reifere Menschen vermißten bei ihm klar formulierte ‚soziale Ideen‘, die revolutionäre ‚Intelligenz‘ konnte ihm seine Romane ‚Kein Ausweg‘ und ‚Bis aufs Messer‘ nicht verzeihen. Und so kam es, daß der Dichter, der die Gerechten in jedem Stande, in jeder Gesellschaftsgruppe suchte und fand, es keinem recht machen konnte und abseits stehenblieb, von allen, Konservativen, Liberalen, Radikalen, als ‚politisch Unzuverlässiger‘ beargwöhnt, – ein neuer Beweis dafür, daß wahre Freiheit nur außerhalb der Parteien gedeiht.“

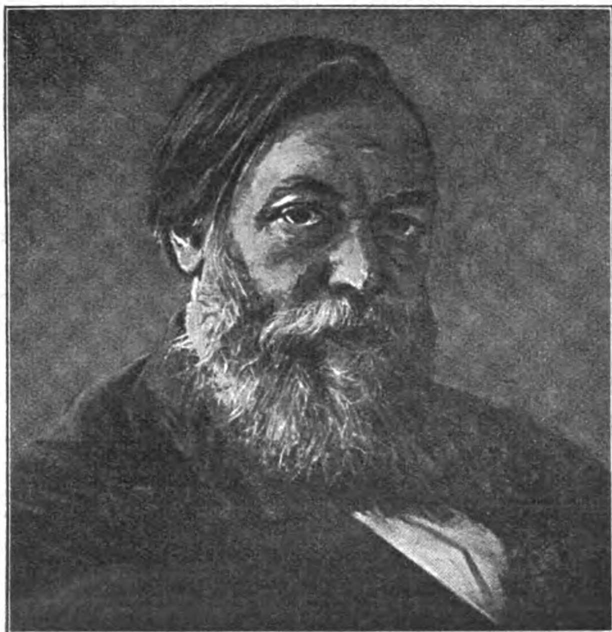


Abb. 62. P. J. Melnikow.
Nach dem Gemälde von J. N. Kramskoj (Tretjakow-Galerie, Moskau).

Ein Erzähler, der sich in der Wahl seiner Stoffe vielfach mit Leskow berührt, dessen Gesichtskreis aber viel enger erscheint, ist Pawel Iwanowitsch Melnikow (1819–83; Abb. 62). Trotz des großen Umfangs seiner beiden Hauptwerke, der Romane „In den Wäldern“ und „In den Bergen“, war er nicht eigentlich Schriftsteller von Beruf, sondern Dilettant, ein Gelehrter und Beamter, der nur gelegentlich zur Feder griff, weil es ihn reizte, die Ergebnisse seiner Forschungen und Erfahrungen dichterisch zu verwerten. Schon als Gymnasiallehrer in Perm, später in Nishnij-Nowgorod bekundete er ein lebhaftes Interesse für die vielen Überbleibsel altrussischer Sitten und Gebräuche, die in den Kleinstädten und Dörfern des Kama- und Wolgagebiets noch lebendig waren, und trieb bald ganz systematisch volkskundliche Studien. Vor allem zogen ihn die „Altgläubigen“ an, die Nachkommen jener „Raskolniki“, die vor der Verfolgung durch die herrschende Kirche in die Wälder jenseits der Wolga geflohen waren und das Land kolonisiert und bebaut hatten. Durch Energie, Sparsamkeit und kluge Geschäftigkeit hatten es die Enkel der Flüchtlinge zu Ansehen und Wohlstand gebracht. Allen Belästigungen durch die Kirche und den Staat, der sie nach wie vor nicht als vollberechtigte Bürger gelten ließ, trotzend, hielten sie an ihrem alten Glauben fest und bekundeten in den Disputationen mit den orthodoxen Missionaren eine derartige Beschlagenheit in der kirchlichen Literatur und eine so große dialektische Gewandtheit, daß die Regierung es meist vorzog, die Ketzerei mit rohen Gewaltmaßregeln zu bekämpfen.

In Lesskows „Klerisei“ und in einigen seiner Novellen („Der versiegelte Engel“ u. a.) werden uns ungemein drastische Beispiele dafür angeführt.

Melnikow hatte sich sehr bald eine gründliche Kenntnis des Raskol (vgl. S. 71) angeeignet, und als er sein Lehramt aufgab und in den Verwaltungsdienst überging, lag für seine Vorgesetzten der Gedanke nahe, diese seine Kenntnisse entsprechend auszunutzen. In amtlichem Auftrag bereiste Melnikow mehrmals die von Altgläubigen bewohnten Gouvernements, konnte so seine Studien noch erweitern und vertiefen, soll aber als übereifriger Beamter das Vertrauen, das die Altgläubigen ihm entgegenbrachten, mitunter mißbraucht haben.

Sein erster dichterischer Versuch fällt in das Jahr 1840, doch war er von der Novelle, die in einer Petersburger Zeitschrift erschien, selbst so wenig befriedigt, daß er über ein Jahrzehnt schwieg. Erst 1852 erschien in dem slawophilen „Moskwitianin“ eine Novelle „Die Krasilnikows“, gezeichnet „Andrej Petscherskij“, ein Deckname, den Melnikow auch später beibehielt. Die Novelle behandelt in kraftvoller Darstellung das Thema „Väter und Söhne“. Der alte Krasilnikow hat sich vom kleinen Handwerksmann zum Großfabrikanten und Millionär emporgearbeitet, hängt aber noch an den patriarchalischen Sitten der Väter und sieht jede Abweichung von ihnen als Sünde an. Er hat seinen Sohn studieren lassen, einerseits weil er glaubt, die so erworbenen Kenntnisse könnten dem Geschäft nützen, anderseits aus einem gewissen Ehrgeiz: der Sohn des einfachen Mannes soll den Herrensöhnchen im Gymnasium und in der Universität zeigen, daß er mehr los hat als sie. Der Sohn rechtfertigt auch alle Erwartungen des Vaters, und so scheint alles gut gehen zu wollen, bis der Vater eines Tages dem Sohn nahelegt, daß es für ihn Zeit werde, sich nach einer Frau umzusehen. Der Sohn widersetzt sich, obgleich der Vater sogar zur Peitsche greift („wenn er auch ein Gelehrter ist, er ist doch mein Sohn“), und schließlich kommt die Wahrheit an den Tag: Mitja liebt ein deutsches Mädchen, eine Ketzerin, „ob lutherisch oder papistisch, weiß ich nicht; das ist auch ganz gleich, Christenmenschen sind sie alle nicht“. Als der Vater nun energischer vorgehen will, erfährt er noch mehr: die beiden haben sich schon heimlich trauen lassen, und die junge Frau lebt als Erzieherin im Hause eines Geschäftsfreundes. Nun kennt die Wut des Alten keine Grenzen mehr. Eines Tages verprügelt er die Schwiegertochter so kräftig, daß sie nach ein paar Wochen stirbt. Sein Gewissen wird dadurch nicht belastet. „Gottlob, nun ist der Junge wieder frei!“ Aber Mitja greift in seiner Verzweiflung zur Branntweinflasche und geht elend zugrunde. Der Vater zieht daraus den Schluß:

„Ein Kaufmann soll lesen können, schreiben können, mit dem Rechenbrett umzugehen wissen – und damit Schluß! Was darüber ist, das ist vom Übel. Lieber zu wenig lernen als zu viel. Die Wissenschaft ist wie 'n Stück Holz: man kann ebensogut ein Heiligenbild daraus machen wie eine Schaufel. Oder wie ein Messer: der eine gebraucht es mit Nutzen, der andre aber, unsereiner, schneidet sich damit den Hals ab. Bildung ist für den Kaufmann wie Feuer für ein kleines Kind ...“

Fünf Jahre nach dieser Erzählung erschien im „Russkij Westnik“ eine neue Novelle von Petscherskij: „Aus alten Zeiten“ (1857), ein grauenhaftes Kultur- oder Unkulturbild aus dem 18. Jahrhundert. Der Gutsbesitzer Fürst Andrej Saborowskij ist ein Iwan der Schreckliche im kleinen, für den „es keine andern Gesetze gibt als seine Launen“. Eine der grausigsten Szenen ist sein nächtliches Gespräch mit dem Bischof, den er, wie Franz Moor den Pastor Moser, hat rufen lassen, weil ihn Todesgedanken quälen. Der Bischof ermahnt ihn, sich mit seiner Gattin auszusöhnen, mit der er seit sechs Jahren kein Wort mehr gesprochen hat;

der Fürst aber antwortet: „Was soll ich mit der Fürstin? Die Fürstin ist ein Frauenzimmer! Für Frauenzimmer ist die Peitsche da!" Und als der Bischof nicht nachläßt, fährt der Fürst ihn an: „Das Weib mag der Teufel holen! Mir ist's nur um die Rettung meiner Seele zu tun."

Eine Reihe weiterer Erzählungen („Großvater Polykarp", „Der Bärenwinkel" u. a.) erschien 1857 und 1858 ebenfalls im „Russkij Westnik". Als der Verfasser sie dann auch in Buchform veröffentlichen wollte, wurde die Sammlung von der Zensur verboten.

Nun verstummte Melnikow der Dichter wieder für ein ganzes Jahrzehnt. In den 60er Jahren brachte der „Russkij Westnik" nur eine Reihe kulturgeschichtlicher Studien über die Altgläubigen; 1868 aber erschien sein erster Roman aus dem Leben der Sektierer: „Jenseits der Wolga". Er ist nur eine Vorstudie zu den zwei großen, inhaltlich eng miteinander verbundenen Romanen „In den Wäldern" (1872) und „In den Bergen" (1875–80). In diesen beiden Dichtungen, die zusammen acht Bände umfassen, ist der ganze Stoff, den Melnikow jahrelang gesammelt und bisher nur amtlich ausgenutzt hatte, zu einem künstlerisch, ethnographisch, kulturgeschichtlich und psychologisch gleich fesselnden Gesamtbilde zusammengefaßt. Das eigenartige Leben und Treiben der Altgläubigen im Waldgebiet des linken Wolgaufers und auf dem rechten hügeligen Ufer des großen Stromes („in den Bergen") wird eingehend und mit größter Anschaulichkeit geschildert. Es ist eine Welt für sich, ein Stück Altrußland, das sich unverändert aus der Zeit der ersten Romanows ins 19. Jahrhundert hinübergerettet hat. Es gibt unter diesen Leuten Reiche und Arme, Ehrliche und Verbrecher, Ausbeuter und Ausgebeutete, wie anderswo auch, aber der Kampf der Leidenschaften vollzieht sich in ganz eigenartigen Formen, und eben diese Formen sind es, durch deren Darstellung uns der Erzähler zu fesseln weiß. Von der brüderlichen Einigkeit der Altgläubigen des 17. Jahrhunderts ist freilich nichts mehr übriggeblieben, man befehdet sich gegenseitig aufs heftigste und ist eigentlich nur noch in der Ablehnung der „Nikonianischen Ketzerei" einig. „Der Hurer, der Dieb, der Mörder können das ewige Leben erringen, den Ketzer aber vermag auch Märtyrerblut nicht rein zu waschen." Dabei wird unter „Glauben" nur der Ritus verstanden. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht eine Szene zwischen dem Altgläubigen Alexej Lochmatow und einem Engländer, der vergebens sich bemüht, von dem Russen eine klare Darlegung der Dogmen ihrer Religion zu erhalten. Prachtvoll sind die einzelnen Charaktere: der strenge Patriarch Tschapurin, die fromme Nonne Manefa, die den Schleier nahm, um eine Jugendsünde zu büßen; der Grübler Gerasim, der durch ganz Rußland pilgert, um den rechten Glauben zu finden, der zehn Sekten angehört hat und bei keiner bleiben konnte. Dazu kommen dann die lebendigen, farbenfrohen Schilderungen, nicht nur der Natur (Wald und Strom nehmen unmittelbar Anteil an der Handlung), sondern auch der Gebräuche und verschiedenen Verrichtungen. „Die alltäglichsten Dinge, ein Mittagsmahl, ein Spaziergang, ein Dampfbad, werden bei Melnikow zur hinreißenden Epopöe", sagt S. Wengerow. Lieder und Legenden sind zwanglos in die Erzählung eingeflochten und erhöhen die Gesamtwirkung, zu der auch die Sprache beiträgt. Als Sprachkünstler steht Melnikow Leskow kaum nach; die Art, wie seine Wolgaleute reden, ist ganz echt: mundartliche und kirchenslawische Ausdrücke eigentümlich gemischt mit volksliedhaften Wendungen und Bildern.

Auch unter den slawophil gerichteten Dichtern fehlten die weiblichen Talente nicht. Eins von ihnen darf hier nicht ungenannt bleiben, Nadeshda Stepanowna Sochanskaja

(1825—84, Deckname Kochanowskaja), die in ihrer schlichten Bescheidenheit zu den liebenswürdigsten russischen Schriftstellerinnen gehört. Das arme Landedelfräulein, das in einem adligen Töchterpensionat erzogen worden und dann auf das elterliche Gut zurückgekehrt war, wo es sein Leben lang für seine verbummelten Brüder zu sorgen hatte und auf jedes persönliche Glück verzichten mußte, schickte Anfang der 50er Jahre seine ersten dichterischen Versuche an Pletniow, den Freund und Verleger Puschkins und Gogols. Pletniow fand die Arbeiten zwar nicht druckreif, wollte aber Näheres über ihre Verfasserin wissen, und Nadeshda Stepanowna schickte ihm daraufhin eine Selbstbiographie, die bei Pletniow und seinen Freunden helle Begeisterung hervorrief, so warm und innig wußte das junge Mädchen von seinen alltäglichen Erlebnissen, seinen stillen Träumen und Hoffnungen zu berichten. Auch die Selbstbiographie blieb vorläufig ungedruckt, sie wurde erst viele Jahre nach dem Tode ihrer Verfasserin veröffentlicht (1896), aber der Weg in die literarische Welt stand der Dichterin nun offen. 1858 erschien im „Russkij Westnik" ihr Hauptwerk: „Ein Nachmittagsbesuch", 1859 folgte in derselben Zeitschrift: „Aus einer Bildergalerie in der Provinz", eine Reihe lose zusammenhängender Skizzen. Das Jahr 1862 brachte noch eine größere Erzählung: „Kirill Petrowitsch und Nastasja Dmitrijewna".

Die Erzählungen der Sochanskaja sind schlichte, anspruchslose, aber ungemein lebendige Schilderungen des Lebens auf den kleinen Gütern und in den entlegenen Provinzstädten der alten Zeit. Sie will weder anklagen, noch das Alte auf Kosten des Neuen verherrlichen, sie schildert einfach, was sie selbst beobachtet hat oder was ihr aus der Überlieferung ihrer eigenen Familie oder der Familien ihrer Gutsnachbarn vertraut ist. Aber sie versteht es meisterhaft, auch im Alltäglichen, Unscheinbaren und Häßlichen ein Fünkchen Poesie zu finden. Die alte Zeit, die sie schildert, war eine rohe und gewalttätige Zeit, ihre Helden und Heldinnen müssen viel dulden; doch sie tragen ihr Schicksal mit stiller Ergebenheit, sind immer bereit, ihren Feinden zu verzeihen und wissen sich den traurigsten Verhältnissen anzupassen. Die Slawophilen schätzten diesen Zug im Schaffen der Schriftstellerin ganz besonders; glaubten sie darin doch den Ausdruck der Sanftmut als des wesentlichsten Zuges des slawischen Charakters zu finden. Neuere Kritiker sehen hierin wohl mit viel größerem Recht den Niederschlag der persönlichen Lebensverhältnisse der Dichterin, die sich durch den Glauben an die Notwendigkeit des Leidens über das Trübe ihres eignen Daseins zu trösten suchte.

Die radikale Kritik der Dobroliubow, Pisarew und ihrer Nachfolger hatte das Publikum so daran gewöhnt, ein Dichterwerk vor allem auf seine Tendenz hin zu beurteilen, daß Kritiker, die in der Dichtung zuerst das Kunstwerk sehen wollten, nur zu leicht in den Geruch reaktionärer Gesinnung kamen oder zum mindesten als „Opportunisten" angesehen wurden. Das war das Schicksal der beiden begabten Kritiker, die unter voller Anerkennung der großen Verdienste Belinskijs sich doch nicht entschließen konnten, den Weg weiterzugehen, den er in seinen letzten Lebensjahren eingeschlagen hatte: Pawel Wasiljewitsch Annenkow (1813 bis 1887) und Alexander Wasiljewitsch Drushinin (1825—64).

Annenkow, der Biograph Puschkins und Gogols, trat für eine rein ästhetische Kunstbetrachtung ein. Er verwarf jegliche Tendenzpoesie, erklärte, es sei viel leichter, bei einer Dichtung den sogenannten Grundgedanken festzustellen und allgemeine Erörterungen daran zu knüpfen, als den Geheimnissen ihrer künstlerischen Wirkung nachzuspüren und ihren

Aufbau klarzulegen; er bezeichnete Seelenschilderung als die einzige Aufgabe der erzählenden Dichtung, verlangte aber vom Dichter, daß er die Bildung seiner Zeit beherrsche, da er nur dann auf seine Zeit wirken könne, kurz, er vertrat einen Standpunkt, der weder neu noch eigenartig war, von dem man aber in den 60er Jahren nichts wissen wollte.

Druſhinin theoretisiert weniger, betont aber seinen Gegensatz zu der „Kritik der 40er Jahre" (d. h. Belinskij, dessen Namen zu nennen die Zensur nicht gestattete) stärker. Er wirft ihr den diktatorischen Ton vor, zu dem sie verführt wurde, weil sie keinen ernsten, begründeten Widerspruch fand. Spöttisch bemerkt er, daß Realismus, eine gewisse neumodische Art von Empfindsamkeit und Lehrhaftigkeit die drei Mittel seien, deren geschickte Anwendung dem Dichter seinen Erfolg gewährleiste. Gogol gelte heute nur noch als Dichter der Verneinung, er sei aber weit mehr, und noch mehr bedeute für die russische Literatur Puschkin, dessen Einfluß dem des einseitig aufgefaßten Gogol entgegenwirken müsse.

Der eigentliche „slawophile" Kritiker ist Apollon Alexandrowitsch Grigorjew (1822 bis 1864), der sich auch als Lyriker versucht hat. In den 50er Jahren gehörte er zu der sogenannten „jungen Redaktion" des „Moskwitianin", einer kleinen Gruppe von Schriftstellern, die zwar nicht alle auf das slawophile Programm eingeschworen, aber durchweg national gesinnt waren und mehr Leben in das trocken-akademische Blatt der slawophilen Professoren zu bringen suchten. Zu diesem Kreise gehörten unter andern auch Pisemskij, Melnikow, Ostrowskij, A. Potechin, der Satiriker Almasow, der Schauspieler Gorbunow usw. In seinen kritischen Aufsätzen, die damals ganz unbeachtet blieben und in ihrer Eigenart erst neuerdings gewürdigt worden sind, wendet er sich sowohl gegen die einseitig ästhetische Kritik wie gegen die einseitig publizistische. Kunst ist ihm nicht Nachahmung der Natur, sondern hängt organisch mit dem Leben zusammen; der Dichter hat nicht bloß die Wirklichkeit wiederzugeben, sondern soll sie deuten und von seiner „höhern Warte" sein Urteil über sie sprechen. Dieses Urteil spricht er im Namen der Ideale, die dem von ihm dargestellten Leben selbst innewohnen, nicht aber von außen hineingetragen oder rein theoretisch erklügelt sind. Daher wird und muß jede echte Kunst national sein, und die nationalen Elemente des Kunstwerks, seine organischen, „typischen" Eigenschaften aufzudecken ist die Aufgabe der Kritik. In Puschkins Schaffen hat der russische Nationalcharakter zum erstenmal vollen und treffenden Ausdruck gefunden; seinen Höhepunkt erreicht dieses Schaffen, als der Dichter nach Überwindung des byronschen „gewalttätigen Typus" den nationalen russischen „demütigen" Typus in der Gestalt des Belkin und der unscheinbaren Helden der „Hauptmannstochter" entdeckt. Hier spricht natürlich der Slawophile, dem der Kampf zwischen dem vom Westen nach Rußland verpflanzten, aber nicht organisch mit dem russischen Leben verwachsenen „gewalttätigen" Typus mit dem echt russischen „demütigen" Typus zum Grundproblem der ganzen russischen Dichtung, weil des ganzen russischen Lebens, wird. Er verfolgt diesen Kampf in den Werken Lermontows, Gogols, Ostrowskijs und Tolstojs und begrüßt jede neue Abwandlung des „demütigen" Typus als einen neuen Sieg des russischen Wesens, einen neuen Schritt zur Vertiefung der nationalen Selbsterkenntnis und Klärung.

Seine Begriffsbestimmung der Kunst aber lautet:

„Die Kunst ist für die Seele des Menschen da und drückt deren ewige Wesenheit in dem freien Schaffen von Gestalten aus, und darum ist sie unabhängig, lebt ihr eigenes Leben, nur für sich, wie alles Organische, hat aber Seele und Leben und kein leeres Spiel als organischen Inhalt."

Auf die slawophile Publizistik soll hier nicht weiter eingegangen werden, nur zwei ihrer bedeutendsten Vertreter seien wenigstens genannt. Der Arzt und Naturforscher Nikolaj Fedorowitsch Danilewskij (1822–85) entwickelt in seinem Buch „Rußland und Europa" (1869) eine höchst eigenartige Geschichtsphilosophie, die oft an Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes" gemahnt: jedes große Volk vertritt in der Entwicklung der Menschheit einen bestimmten Kulturtypus, hat eine bestimmte Kulturaufgabe zu lösen; das Slawentum aber ist berufen, alle von den andern Völkern ausgearbeiteten Bildungselemente zusammenzufassen und so das Ideal des Allmenschentums zu verwirklichen. Neben Danilewskij ist Konstantin Leontjew (1831–91) zu nennen, der in den 60er Jahren als russischer Konsul in verschiedenen Städten der Türkei tätig war und 1887 Mönch wurde. In seinen Aufsätzen (gesammelt unter dem Titel „Der Orient, Rußland und das Slawentum", 1885–86) erscheint Rußland wieder als das „dritte Rom", das berufen ist, eine neue, die ganze Welt umfassende Theokratie zu schaffen. Leontjew hat auch „Byzantinische Novellen" geschrieben, die nicht nur durch ihren eigenartigen Stoff fesseln, sondern auch von einer starken dichterischen Begabung zeugen. Die „reaktionäre" Gesinnung ihres Verfassers verhinderte ihre unbefangene Würdigung, und so sind sie heute unverdientermaßen in Rußland sehr wenig und im Auslande gar nicht bekannt.

5. Das Drama

Durch Gribojedow und Gogol war das soziale Gegenwartsdrama zur klassischen Form der russischen Bühnendichtung geworden. Die Entwicklung vollzog sich also in schroffem Gegensatz zu der des deutschen Dramas: in Deutschland führte ja das Vorbild Schillers und Goethes zu einer Vernachlässigung des Gegenwartsdramas zugunsten der Tragödie und des romantischen oder des Stildramas. Wohl eroberten sich in den 20er Jahren Schiller und Shakespeare auch die russische Bühne. Ihre Erfolge wurden getragen durch die genialen Schauspieler Karatygin (1802–53) in Petersburg, einen Meistersprecher mit glänzenden äußeren Mitteln, dem die französische Tragödie allerdings noch mehr lag als Shakespeare, und Motschalow (1800–48) in Moskau, eine Ludwig-Devrient-Natur von unbändigem Temperament, einen unvergleichlichen Karl Moor, Othello und Ferdinand von Walter. Belinskijs begeisterte Analyse seiner Hamlet-Darstellung wurde hier schon erwähnt (vgl. S. 217). In Moskau war überhaupt, im Gegensatz zu Petersburg, die realistische Bühnenkunst zu Hause. Neben Motschalow wirkte hier der größte Meister russischer Schauspielkunst, Michael Semionowitsch Stschepkin (1788—1863), der erste Darsteller des Stadthauptmanns im „Revisor" und des Famusow in „Verstand schafft Leiden".

Hauptvertreter des „romantischen" Dramas war in den 30er Jahren neben Nikolaj Polewoj (vgl. S. 180) Nestor Wasiljewitsch Kukolnik (1809—68), der nicht nur die halbe russische Geschichte in Jamben verarbeitete („Fürst Skopin-Schujskij", „Generalleutnant Patkul" usw.), sondern auch Torquato Tasso, Jacopo Sannazaro und den deutschen Sturm-und-Drang-Dichter Johann Anton Leisewitz auf die Bühne brachte. Heute ist er ebenso gründlich vergessen wie in Deutschland der ihm auffallend ähnliche Ernst Raupach mit seinen 37 Hohenstaufen-Tragödien. Mehr noch als durch ihre geschickte Mache wirkten Kukolniks

Dramen aus der russischen Geschichte durch ihre dick aufgetragene „patriotische" Tendenz, ihre „loyale" Gesinnung, die ihr Verfasser auch im Leben bekundete. „Wenn der Zar es befiehlt, kann ich auch Geburtshelfer werden statt Dramen zu schreiben." Dieser Ausspruch kennzeichnet den Menschen Kukolnik und mittelbar auch den Dichter.

Neben der Pseudoromantik Polewojs und Kukolniks beherrschten ausländische Rührstücke und Possen sowie nach ihrem Muster geschaffene einheimische Erzeugnisse den Spielplan der russischen Bühnen. Gogols „Revisor" hatte die Gemüter stark bewegt, aber den Spuren des Meisters folgen war in den 40er Jahren ein zu kühnes Unternehmen. Unter den vielen Sonderzensuren, die unter Nikolaus I. in Rußland bestanden, war die Theaterzensur eine der schlimmsten. Zu den köstlichsten Kapiteln aus der Geschichte dieses Instituts gehört das Verbot des einaktigen Singspiels von Graf A. Tolstoj und A. Shemtschushnikow: „Phantasia", das später in die gesammelten Werke des berühmten Kosma Prutkow (vgl. S. 305) aufgenommen wurde. Das Singspiel ist ein ganz harmloser Ulk, eine überaus witzige Parodie auf die blödsinnigen „Vaudevilles", die damals beim Theaterpublikum sehr beliebt waren. Inhalt: eine alte schwerreiche Gutsbesitzersfrau erklärt, daß sie ihre Enkelin nur demjenigen zur Frau geben werde, der ihr verlorengegangenes Schoßhündchen namens „Phantasia" wiederfindet. Da diese Aufgabe nicht so leicht zu lösen ist, erscheinen sämtliche Bewerber mit „Ersatzhündchen"; einer hat sogar einen hölzernen Pudel auf Rädern unter dem Arm und warnt die Anwesenden, dem Vieh zu nahe zu kommen, weil es sehr bissig sei ... Das Publikum begriff die parodistische Absicht nicht und pfiff das Stück aus; Zar Nikolaus, der der Aufführung beiwohnte, verließ kurz vor Schluß seine Loge und schlug krachend die Tür zu. Das Stück wurde nun sofort verboten; der Zensor sah die Befürchtungen bestätigt, die er schon beim Lesen des Manuskripts gehabt hatte und die ihn zu einer ganzen Reihe von Streichungen und Änderungen veranlaßt hatten. So war der eine der Bewerber um die reiche Erbin, ein junger „Deutscher von lebhaftem Temperament", in einen „jungen Menschen" verwandelt worden, um die vielen deutschen Staatsräte und Generale, die in den Ministerien und der Armeeverwaltung saßen, nicht zu ärgern; einer der Kavaliere hatte unter anderm zu sagen, er besitze „das wohlgetroffene Bildnis eines berühmten Unbekannten"; auch diesen Satz strich der Zensor, denn wer könnte wissen, ob mit dem berühmten Unbekannten nicht Radistschew, Rylejew oder Herzen gemeint war?

So kann man sich nicht wundern, daß die russischen Bühnendichter lieber Possen schrieben als soziale Dramen, und selbst der Schwankdichter mußte auf alles gefaßt sein. Von den Schwankdichtern der 30er und 40er Jahre sei hier wenigstens einer genannt: Dmitrij Timofejewitsch Lenskij (1805—60). Seine Komödien und Singspiele sind zwar durchweg nur Bearbeitungen französischer und deutscher Originale, aber er verstand es meisterhaft, dem fremdländischen Stoff ein ganz russisches Gepräge zu geben, vor allem durch die Gesangseinlagen und Couplets, in denen er seinem Witz die Zügel schießen ließ und sich zugleich als Meister der leichten, graziösen Verssprache zeigte. Sein Singspiel „Lew Gurytsch Sinitschkin" — nach einem französischen Schwank „Le père de la débutante", den Louis Schneider auch deutsch bearbeitet hat — entzückte schon Belinskij und wird auch heute noch in Rußland ebenso oft und gern gespielt, wie Kotzebues „Deutsche Kleinstädter" in Deutschland. Glänzend sind auch Lenskijs Übersetzungen einiger Lieder Bérangers; sie stehen den berühmten Übertragungen Kurotschkins (vgl. S. 307) keineswegs nach.

Aber der Generation der Gontscharow, Turgenew und Saltykow gehörte auch schon der Dichter an, dem es beschieden war, die russische Bühne ein Menschenalter lang zu beherrschen: Alexander Nikolajewitsch Ostrowskij (Abb. 63). Er ist der einzige russische Schriftsteller von Bedeutung, dessen ganzes Schaffen der Bühne gewidmet war. Er hat gegen vierzig Theaterstücke, aber keine Novelle, kein Gedicht verfaßt. Er hat die eigenartige Form des russischen Dramas geschaffen, das, mehr episch als dramatisch in Aufbau und Entwicklung, doch seine Wirkung von der Bühne aus nie verfehlt — dank dem lebensvollen Dialog und der scharfen Charakterzeichnung. Alle seine Gestalten sind ganze Menschen, auch die kleinste Nebenrolle gibt dem Darsteller dankbares Material, seine Gestaltungskunst zu betätigen. Ostrowskij schuf keine Lesedramen, er hatte immer die Bühne, ja sogar den einzelnen Schauspieler vor Augen, vor allem den genialen Charakterdarsteller der Moskauer Hofbühne, Prow Michajlowitsch Sadowskij (1818—72), den Nachfolger des großen Stschepkin.



Abb. 63. A. N. Ostrowskij.
Nach einem Gemälde von N. Perow.

Ostrowskij knüpfte scheinbar an Gogol an. Seine berühmtesten Komödien spielen in der Welt, die Gogol in seiner „Heirat" zum erstenmal literatur- und bühnenfähig gemacht hat: in Kaufmannskreisen. Die Haupttypen der Gogolschen Komödie, den schüchternen Liebhaber, die angesäuerte, sich naiv stellende Braut, die zungenfertige Heiratsvermittlerin, finden wir bei Ostrowskij in zahlreichen Abwandlungen wieder. Aber Gogol ist Satiriker, Ostrowskij reiner Sittenschilderer. Man kann seine Dramen daher auch nicht zur „Anklageliteratur" rechnen, wenn viele von ihnen auch als Anklage wirkten und Ostrowskij selbst den Ruhm des Bühnendichters darin sah, daß er „durch Sittenschilderung das Volk belehre". Diesen Satz legt er in seinem Festspiel „Ein Komiker des 17. Jahrhunderts" (1872) dem ersten russischen Theaterdirektor, dem Moskauer Pastor Johann Gottfried Gregori (vgl. S. 75) in den Mund. Aber die „Sittenschilderung" ist ihm wichtiger als die „Belehrung". Er stellt Menschen und Dinge dar, wie sie sind; ihm ist es darum zu tun, eine bestimmte Gesellschaftsschicht in ihren besondern Lebensbedingungen zu zeigen. Daß er in seinen ersten und berühmtesten Dramen mit Vorliebe den Kaufmannsstand schildert, erklärt sich nicht so sehr durch das Vorbild der Gogolschen „Heirat" wie durch die Verhältnisse, in denen der Dichter aufgewachsen war. Am 31. März 1823 als Sohn eines Anwalts in Moskau geboren, wurde er später selbst Beamter am Moskauer Handelsgericht. So war ihm das „dunkle Reich", wie Dobroliubow später die von Ostrowskij geschilderte Welt, die Welt der „patriarchalischen" Kaufleute und Kleinbürger, genannt hatte, von Jugend auf

vertraut. Nicht nur geschäftlich hatte er beständig mit dieser Welt zu tun, auch sein Geburtshaus stand in einer engen Gasse des „Samoskworetschje", der jenseits der Moskwa gelegenen Vorstadt Moskaus, die fast ausschließlich von Kaufleuten bewohnt war. Im Hause des Vaters und auf der Straße sah er Männer in langen Kaftans und Schaftstiefeln, Frauen in bunten Schaltüchern. Er sah die Heiratsvermittlerin von Haus zu Haus gehen, hörte von dem fabelhaften Reichtum der Handelsleute, die keine Bücher führten, weil sie weder lesen noch schreiben konnten, die aber ihre Bilanzen genau im Kopf hatten und von ihren Schuldnern das Geld stets zu rechter Zeit einzutreiben wußten. Er sah die Frauen an Sommerabenden vor dem Haustor auf der Bank sitzen und den unglaublichen Geschichten irgendeiner Pilgerin zuhören ...

In diese Welt führen uns Ostrowskijs Komödien. 1847 erschien eine kleine Genreszene, betitelt „Ein Familienbild", im Unterhaltungsteil einer Moskauer Zeitung; 1850 folgte die Komödie „Wir werden uns schon einigen!", die dem Dichter seinen ersten Ruhm einbrachte. Noch vor der Veröffentlichung der Komödie hatte Ostrowskij sie in verschiedenen Kreisen vorgelesen; einer solchen Vorlesung wohnte auch Gogol bei. Überall war der Eindruck bei den Zuhörern sehr stark; der slawophile Professor Schewyriow beglückwünschte die russische Literatur zu dem „neuen dramatischen Licht", Fürst Wladimir Odojewskij stellte die Komödie in eine Reihe mit Fonwisins „Landjunker", Gribojedows „Verstand schafft Leiden", Gogols „Revisor". Nur die Moskauer Kaufmannschaft fühlte sich in ihrer Standesehre gekränkt, beschwerte sich beim Generalgouverneur, und die Aufführung der Komödie wurde verboten. Erst 1861 kam sie auf die Bühne, aber mit verändertem Schluß. Der Halunke Podchaliusin hat seinen Schwiegervater überredet, ihm sein ganzes Kapital zu überweisen, damit er sich bankrott erklären und so alle Gläubiger mit einem Schlage loswerden könne. Hinterher jedoch läßt er den Alten schmählich im Stich, und in der ersten, im „Moskwitianin" abgedruckten Fassung endete die Komödie mit einer Aufforderung Podchaliusins an die Zuschauer, seinem Geschäft dasselbe Wohlwollen entgegenzubringen wie dem seines Schwiegervaters (dem er eben kalt lächelnd die Tür gewiesen hat). Einen solchen „Triumph des Lasters" konnte die Zensur natürlich nicht dulden, und so schließt die Bühnenbearbeitung nach berühmtem Muster mit dem Erscheinen des Polizeibeamten, der den Schwindler verhaftet und ihm Verbannung nach Sibirien in Aussicht stellt. Es ist aber bezeichnend, wie der Dichter auch diesen ihm aufgezwungenen Schluß eigenartig zu gestalten gewußt hat. Nachdem Podchaliusin den ersten Schreck überwunden hat, sagt er: „Sibirien! Was heißt Sibirien? Als ob in Sibirien nicht auch Menschen leben!" – und läßt sich vom Polizisten abführen.

Die erste Komödie Ostrowskijs, die auf die Bühne kam, war „Schuster, bleib bei deinem Leisten" (1853), ihr folgte ein Jahr darauf „Armut schändet nicht" (1854). Beide Komödien entzückten besonders die Slawophilen. In der ersten war es vor allem die Gestalt des alten Kaufmanns Rusakow, der als Vertreter des sittlich gesunden, im besten Sinne des Wortes patriarchalischen Altrussentums dem großstädtischen Kavalier Wichorew gegenübergestellt wird. Daneben erschien der schlichte, bescheidene junge Weinhändler Borodkin, dessen Liebe zu der Tochter Rusakows so groß ist, daß er ihr den Fehltritt mit Wichorew vergibt und sie zur Frau nimmt, als die Verkörperung der so viel gepriesenen slawischen Milde, Güte und Demut. In dem Volksstück „Armut schändet nicht" entzückte die lebendige, farbenfrohe

Darstellung altrussischer Sitten und Gebräuche, die sich damals nur noch in der Kaufmannschaft erhalten hatten. Sie wirkt um so stärker, je lächerlicher der Herr des Hauses, in dem die Handlung spielt, der reiche Kaufmann Gordej Torzow, sich dadurch macht, daß er durchaus als „feiner Mann" erscheinen will, sich „europäisch" kleidet, sich statt an Schnaps an „Schlempanjer" betrinkt, den Laufjungen im Kattunhemde durch einen „Fizianten (Offiziant = Diener) in Baumwollhandschuhen" ersetzt, dabei aber in seinem ganzen Denken, Fühlen und Handeln der alte Barbar, Despot und Egoist geblieben ist. Er verkörpert einen Typus, der in Ostrowskijs Kaufmannsstücken immer wieder vorkommt und für den die russische Sprache sogar eine eigene Bezeichnung geschaffen hat, das Wort „Samodur". „Sam" heißt „selbst", der Stamm „dur" bedeutet soviel wie „Narrheit", „Tollheit", ein „Samodur" ist also ein Mensch, dem die eigene Narrheit höchstes Gesetz ist. Er kann sich alles erlauben, weil er die Macht hat und keiner ihm zu widersprechen wagt; und je roher, je ungebildeter er ist, desto törichter und ungeheuerlicher werden seine Launen. Ein „Samodur" war z. B. Iwan der Schreckliche, und wenn wir bei ihm, weil er Zar war, von „Cäsarenwahnsinn" reden, so bezeichnen wir mit diesem Worte denselben Seelenzustand, in dem Ostrowskijs Großkaufleute vor uns erscheinen. Zwischen ihren Narrheiten und denen eines Iwan Grosnyj, Ludwig XI. oder Nero ist tatsächlich nur ein Gradunterschied.

Der Samodur Gordej Torzow will seine Tochter dem geilen Greis Korschunow zur Frau geben, ohne danach zu fragen, daß sie den armen Kommis Mitja liebt. Er will es so, und sie hat sich zu fügen. Als Korschunow dann als Verbrecher entlarvt wird, erklärt Torzow sich ganz unvermittelt, aus bloßem Ärger über seinen fehlgeschlagenen Plan, bereit, seine Tochter dem Mitja zu geben. So werden die Liebenden vereint, gegen alle Regeln dramatischer Kunst durch einen Zufall, eine Laune. Aber gerade das ist das Typische; die Willkür des Samodur spielt die Rolle des antiken Schicksals.

Den Slawophilen hatte es vor allem eine Gestalt in dieser Komödie angetan: Gordej Torzows Bruder Liubim, der ihnen als die Verkörperung der „breiten" russischen Natur und des durch nichts zu beirrenden sittlichen Empfindens des echten Russen erschien. Liubim Torzow hat nicht so gut hauszuhalten gewußt wie sein Bruder, er hat sein Erbe mit lustigen Gesellen vertan, ist dann immer tiefer gesunken und schließlich so weit gekommen, daß er auf dem Markt und in den Kneipen den Narren spielt, um die Kopeken, die man ihm zuwirft, sofort in Schnaps umzusetzen. Und doch hat er sich sein gutes Herz, seine warme Menschenliebe bewahrt; er entlarvt den Korschunow und bittet den Bruder, die Liebenden nicht unglücklich zu machen. Das ganze Theater hielt den Atem an, wenn Sadowskij als zerlumpter, schmutziger, rotnasiger Liubim Torzow die zitternden Knie vor dem hochmütigen Bruder beugte, der ihn einst aus dem Hause geworfen hatte, als er gleich dem verlorenen Sohn heimkehren wollte, und flehte:

„Bist du ein Mensch oder ein Tier? Hab' doch auch mit Liubim Torzow Erbarmen!... Bruder! Gib die Liubascha dem Mitja, bei ihm findet sich auch für mich ein Winkel! Ich habe genug gefroren, genug gehungert. Meine Zeit ist vorüber, es fällt mir schwer, in der Kälte um ein Stück Brot Possen zu reißen; laß mich wenigstens in meinen alten Tagen ehrlich leben! Ich hab' ja die Leute betrogen, hab' sie angebettelt und dann ihr Almosen versoffen! Sie geben mir wohl auch Arbeit, dann hab' ich meinen eigenen Topf Kohlsuppe. Wie will ich dem lieben Gott dafür danken! Bruder! Auch meine Träne steigt zum Himmel empor! Was tut's denn, daß der Junge arm ist? Wär' ich arm gewesen, so wär' ich ein Mensch geworden! Armut schändet nicht!"

Zwischen diesem Stück und dem „Gewitter", das die erste Periode in Ostrowskijs Schaffen abschließt und zugleich den Höhepunkt dieser Periode bedeutet, liegt noch eine ganze Anzahl Komödien, die zum Teil in Kaufmanns-, zum Teil in Beamtenkreisen spielen, oft auch, nach dem Vorbild von Gogols „Heirat", diese beiden Welten nebeneinander stellen. Das berühmteste unter den Beamtenstücken ist „Ein einträglicher Posten" (1856). Der Held ist ein Nachfahre des Gribojedowschen Tschatzkij, ein junger Idealist, der Beamter sein und doch ehrlich bleiben will, natürlich in immer tiefere Not gerät und endlich, ganz gebrochen, seinen vornehmen Onkel aufsucht, dessen Protektion er einst stolz zurückgewiesen hatte, und den er nun um einen „einträglichen Posten" bittet.

„Das Gewitter" (1860) überragt fast alle Bühnenwerke Ostrowskijs durch straffen Aufbau und dramatische Wucht. Es ist eine wirkliche „bürgerliche Tragödie". Die Handlung spielt in einer entlegenen Provinzstadt an der Wolga; der Samodur-Typus hat gleich zwei Vertreter, einen männlichen, den mehr komisch als grausig wirkenden Kaufmann Dikoj, und einen weiblichen, die alte Kabanowa. In dieser Frau steckt eine ungeheure Energie, die durch ein gewaltiges Machtbewußtsein genährt wird. Ihr Machtbewußtsein aber stützt sich auf eine uralte Überlieferung, die barbarisch und zum großen Teil sinnlos ist, aber — und darauf allein kommt es an — von deren Heiligkeit die Kabanowa fest überzeugt ist.

In diesem „dunkeln Reich" der Roheit und Willkür, des Aberglaubens und Neides blitzt ein scheuer, zitternder Lichtstrahl auf. So nannte Dobroliubow die Heldin des Stückes, Katerina, die Schwiegertochter der alten Kabanowa. Sie ist aber keineswegs eine bewußte Kämpferin gegen die überlebte Tradition, vielmehr ganz in den Anschauungen ihrer Umgebung befangen; sie geht zugrunde, weil sie sich nicht über sie hinwegsetzen kann. Sie ist nichts weniger als eine heroische Natur, sie ist nur ein zart und fein empfindender Mensch, voll träumerischer Mystik. Als sie den Sohn der Kabanowa heiratete, hat sie sich keinerlei Gedanken gemacht. In ihren Kreisen gilt es als etwas Selbstverständliches, daß ein Mädchen den Mann nimmt, den ihr die Eltern bestimmt haben, und so wäre ihre Ehe mit dem sanften Tichon Kabanow eine Ehe geworden wie so viele andere, wenn das Schicksal ihr in der Person des jungen Boris nicht einen Menschen in den Weg schickte, der sich in dem „dunkeln Reich" ebenso einsam fühlt wie sie. Er ist ganz anders als alle Leute ihrer Umgebung, er kommt aus einer andern Welt, die reiner und schöner ist als die Welt Katerinas, und alles, was an unklarer Sehnsucht in ihrer Brust gelebt hat, richtet sich nun auf diesen Menschen. Dadurch gerät sie in einen schweren Zwiespalt nicht mit ihrer Umgebung, die vorläufig noch nichts merkt, sondern mit sich selbst, mit den ihr anerzogenen Vorstellungen von Gut und Böse. Sie empfindet ihr Tun selbst als Todsünde; was ihren Untergang herbeiführt, ist nicht die Tyrannei der Schwiegermutter, nicht die Schwäche des Gatten, nicht der Abschied vom Geliebten, sondern ihr eigenes Gewissen. In dem Gewitter glaubt sie die Stimme des zürnenden und strafenden Gottes zu vernehmen, und die Todesangst zwingt ihr das Geständnis ab. Dieses Geständnis aber muß die Katastrophe nach sich ziehen, denn auf Verstehen und Vergebung kann Katerina im Hause Kabanow nicht rechnen. Wohl wäre Tichon imstande, sich mit dem Geschehenen abzufinden, aber er ist nur eine Puppe in den Händen seiner Mutter, und dieser gewährt es eine geradezu sadistische Freude, die Verderbtheit der Jugend einmal an einem recht einleuchtenden Beispiel klarlegen zu können. So bleibt Katerina kein andrer Ausweg als der Tod, — und noch an

ihrer Leiche weist die alte Kabanowa ihren Sohn zurecht: „Schäme dich! Es ist sündhaft, über sie zu weinen!"

In den 60er Jahren wandte sich Ostrowskij eine Zeitlang vom Gegenwartsdrama ab und schrieb eine Reihe „Historien" noch dem Vorbilde Shakespeares. Es sind aneinandergereihte, breit ausgemalte Geschichtsbilder, keine Dramen; die Handlung entbehrt der Spannung, obwohl sie in einer wildbewegten Zeit (16. Jahrhundert) spielt. Bewundernswert aber ist die lebensvolle, altertümliche, jedoch nichts weniger als altertümelnde Sprache dieser Stücke, und glänzend sind fast alle Volksszenen. Straffer aufgebaut und infolgedessen auch sehr bühnenwirksam ist „Wasilisa Melentjewa" (1868). Die Titelheldin ist eine ehrgeizige, kokette Bojarenfrau, die den Zaren Iwan den Schrecklichen in ihre Netze lockt. In diese Gruppe von Dramen gehört auch das entzückende Märchenspiel „Schneeflöckchen" (1872), in dem der Dichter aus dem reichen Schatz der russischen Volkspoesie geschöpft hat — Schneeflöckchen, die Tochter des Frostkönigs und der Frühlingsfee, kommt ins Menschenland und muß zerschmelzen, als die Liebe ihr Herz ergreift —, und „Ein Komiker des 17. Jahrhunderts", eine Gelegenheitsdichtung zum zweihundertjährigen Jubiläum des russischen Theaters 1872.

In den 70er Jahren kehrte Ostrowskij wieder zum Gesellschaftsdrama zurück. Er erweiterte jetzt seinen Stoffkreis. Die Reformen hatten die sozialen Verhältnisse stark geändert, und es reizte den Dichter, die Wirkung der Reformen auf die verschiedenen Gesellschaftsklassen, vor allem den Landadel, aber auch Kaufmannschaft und Beamte, darzustellen. Beachtung verdient der neue Typus des skrupellosen Geschäftemachers und Ausbeuters, der in mehreren dieser Dramen auftritt, nicht mehr wie in den ältern Stücken in Kaftan und Schaftstiefeln, sondern im Gesellschaftsanzug nach neuestem Pariser Schnitt, in Lackschuhen und eleganter Halsbinde. Diese „feinen" Herren kaufen die verschuldeten Güter der Edelleute auf, die ohne leibeigene Bauern nicht zu wirtschaften verstehen, sie heiraten die Töchter der verarmten guten Familien und gewinnen durch sie Zutritt zu den vornehmen Kreisen. „Wölfe und Schafe" (1875) betitelt sich eine der besten unter diesen Komödien. Sehr wirkungsvoll wird hier der ehrliche Unternehmer, der immer korrekt handelt, sich nie etwas zuschulden kommen läßt, aber ein Gut nach dem andern verschluckt, dem kleinen Sachwalter und Rechtsverdreher aus der guten alten Zeit gegenübergestellt, der sich bei jedem Pfenniggeschäft der Gefahr eines Zusammenstoßes mit dem Strafgesetz aussetzte und es doch zu nichts gebracht hat. „Warum nennt man uns Wölfe? Was sind wir für Wölfe? Wir sind Hühner, Tauben ... picken hie und da ein Korn und sind nie satt. Aber jene da — das sind die richtigen Wölfe! Die schlingen mit einemmal herunter, was wir unser ganzes Leben lang nicht erarbeiten können!"

In der Komödie „Tolles Geld" (1870) wird uns eine ungleiche Ehe vorgeführt. Lydia hat den Fabrikanten Wasilkow nur geheiratet, um „standesgemäß" leben zu können. Als es sich aber erweist, daß er unter standesgemäßem Leben etwas ganz anderes versteht als sie, und sich weigert, ihre Schneiderrechnungen noch weiter zu bezahlen, verläßt sie ihn, um die traurige Erfahrung zu machen, daß auch von ihren alten Freunden keiner ihr helfen kann. Einer, der ruinierte Gutsbesitzer Teliatew, der sein bitteres Los mit Würde zu tragen weiß, beantwortet ihre Frage, wer denn heute noch Geld habe, folgendermaßen:

„Die geschäftsklugen Leute, die es nicht zum Fenster hinauswerfen. Das Geld ist heute auch klug geworden, es geht nur zu den Geschäftstüchtigen, nicht zu unsereinem. Früher war das Geld dumm. Und solches Geld ist das richtige Geld für Sie!"

„Was für ein Geld meinen Sie?" fragt Lydia, und Teliatew antwortet:

„Tolles Geld. Ich habe auch immer nur tolles Geld gekriegt, das sich in der Tasche nicht festhalten ließ. Wissen Sie, ich bin neulich dahintergekommen, warum wir immer nur tolles Geld kriegen. Weil wir es nicht selbst verdient haben. Geld, das man durch Arbeit verdient, ist kluges Geld. Das liegt hübsch still. Wir locken es zu uns heran, aber es kommt nicht. Es sagt: wir wissen, was für Geld ihr braucht; wir gehen nicht zu euch. Und da kann man betteln soviel man will, es hilft alles nichts. Es will eben von uns nichts wissen, das ist das Kränkende."

Und so bleibt Lydia nichts übrig, als zu ihrem Gatten zurückzukehren. Er nimmt sie auch wieder auf, aber er stellt ihr seine Bedingungen. Sie soll auf sein Gut kommen und da bei seiner Mutter erst wirtschaften lernen. „Ich brauche eine Frau, die hauszuhalten weiß, denn ich bin ständig auf Reisen." Wenn sie den Haushalt völlig beherrscht, —

„dann nehme ich Sie in unsere Gouvernementsstadt, wo Sie die Damen der Gesellschaft durch Ihre Toiletten und Ihre Manieren in Staunen setzen sollen. Ich will mit dem Geld dafür nicht geizen, aber ich überschreite mein Budget nicht. Ich brauche bei meinen großen Geschäftsverbindungen eine solche Frau. Dann, wenn Sie freundlich gegen mich sind, bringe ich Sie nach Petersburg, Sie sollen die Patti hören, mir soll's auf tausend Rubel für eine Loge nicht ankommen. Ich habe in Petersburg geschäftliche Beziehungen zu sehr vornehmen Leuten; ich selbst bin plump und ungeschickt; ich brauche eine Frau, in deren Salon auch Minister verkehren dürfen. Sie haben alles, was dazu erforderlich ist, Sie müssen sich nur einige Manieren abgewöhnen, die Sie von Teliatew und ähnlichen Leuten angenommen haben."

Im Vergleich mit der verlotterten Gesellschaft, aus der Lydia hervorgegangen ist, erscheint Wasilkow, der tüchtige, fleißige, gewissenhafte Mann der Arbeit, beinahe liebenswert, aber diese Moralpredigt zeigt, wes Geistes Kind er ist — ein kalter, herzloser Streber, dem die Menschen nur Ziffern in seinem Hauptbuche sind. Er ist ein Vorläufer des Lopachin in Tschechows „Kirschgarten". Nur ist bei Tschechow alles in weiche Stimmung aufgelöst, während Ostrowskij die Dinge als nüchterner Realist in klarem Tageslichte zeigt.

Hervorzuheben wären aus der letzten Zeit Ostrowskijs noch mehrere Komödien, die das Leben der Schauspieler darstellen; in dieser Welt war Ostrowskij durch seine langjährigen Beziehungen zur Bühne ebenso heimisch wie in der Kaufmannswelt dank der juristischen Tätigkeit seiner Jugend. In den Komödien „Talente und Verehrer" (1882) und „Schuldlos schuldig" (1884) bildet das Leben und Treiben einer durch prächtige Typen gekennzeichneten Schauspielergesellschaft in der Provinz den Hintergrund, auf dem sich die Handlung abspielt, und ganz meisterhaft sind die Gestalten der beiden wandernden Schmierenkomödianten, des Tragöden und des Komikers, in der Komödie „Der Wald" (1871).

1885 wurde Ostrowskij zum Direktor des Moskauer Kaiserlichen Schauspielhauses und der diesem angegliederten Theaterschule ernannt. Aber es war ihm nicht mehr vergönnt, alle Pläne zu verwirklichen, mit denen er sich trug. Wohl konnte er noch eine Umgestaltung des Lehrplans der Schauspielschule durchsetzen und einige glänzende Aufführungen herausbringen, unter anderm Schillers „Maria Stuart", aber die Menge der Arbeit überstieg die Kräfte des mehr als Sechzigjährigen. Am 2. Juni 1886 starb Ostrowskij auf seinem Gütchen Stschelykowo im Gouvernement Kostroma.

Durch Ostrowskij wurde das realistische Sittendrama zur herrschenden Gattung auf der russischen Bühne. Und wie der Roman, so wurde auch das Drama zum Kampfmittel; nur mußte man sich dieses Mittels mit größerer Vorsicht bedienen, da die Theaterzensur viel

strenger gehandhabt wurde als die Buchzensur. Über ihr Vorgehen spottete der Dichter Alexej Tolstoj, dessen Tragödie „Der Tod Iwans des Schrecklichen" in Petersburg aufgeführt werden durfte, für die Provinzbühnen aber verboten war:

„Die Stücke werden in mehrere Klassen geteilt: einige dürfen nur in den Residenzen gespielt werden, andere in den Residenzen und in der Provinz, wieder andere in der Provinz, aber nur mit besonderer Genehmigung des Gouverneurs. Das erinnert sehr an die Paradeuniform, Festtagsuniform, volle Festtagsuniform, volle Paradeuniform und Paradefelduniform beim Militär. Viele unserer besten Generäle haben darüber bereits den Verstand verloren. Einige sind von dem vielen Auf- und Zuknöpfen kindisch geworden, zwei haben sich erschossen. Ich fürchte sehr, daß es den Herren Zensoren auch so gehen könnte; sie fangen noch an zu wiehern und auf allen vieren zu laufen... Wie wäre es, wenn man einen Entwurf ausarbeitete, der die gesamte dramatische Dichtung einteilt in Stücke, die in Gouvernementsstädten gegeben werden dürfen, in Kreisstädten aber nicht; ferner müßte es Stücke für Gouvernements mit Humusboden geben, während andere nur in Gegenden mit sandigem Boden, wie Smolensk, aufgeführt werden dürften. Auch das Vorkommen von Steinkohle wäre zu berücksichtigen..."

Von den gleichaltrigen und jüngern Zeitgenossen Ostrowskijs hat sich keiner mehr so ausschließlich dem Drama gewidmet wie er, von ein paar Stückefabrikanten, wie Djatschenko, Antropow u. a., abgesehen, die kaum noch in die Literaturgeschichte gehören. Dramatiker und Erzähler war Alexej Antipowitsch Potechin (1829–1908). Sein erstes Drama „Menschengericht ist nicht Gottes Gericht" (1854) ist zugleich das erste russische Bauerndrama, sehr rührselig, wie auch die vielen Bauerngeschichten des Verfassers, aber als Vorläufer von Pisemskijs „Bitterem Los" und Tolstojs „Macht der Finsternis" von literargeschichtlicher Bedeutung. Die folgenden Dramen Potechins, „Ein guter Kern in rauher Schale" (1854), „Tand" (1858), „Ein abgetrenntes Glied" (1865) u.a., hatten alle durch die Zensur zu leiden. Entweder konnten sie erst jahrelang nach ihrer Entstehung auf der Bühne erscheinen, oder sie wurden nach einer Reihe von Aufführungen plötzlich verboten, wie das „Abgetrennte Glied", das in Gutsbesitzerkreisen unmittelbar nach der Bauernbefreiung spielt. Im Mittelpunkt steht ein Landedelmann vom alten Schlag, der für das „verfluchte liberale Geschmeiß" nur Hohnworte hat, der seine Bauern nicht anders als mit der Knute zu behandeln gewohnt war und nun nicht begreifen kann, daß er es nicht mehr darf; der seine Frau in langer Ehe zu Tode martert und mit roher Hand das Lebensglück seiner Tochter zerstört. Die Tendenz ist etwas scharf betont, aber der Aufbau ist dramatischer als in den meisten Komödien Ostrowskijs, und die einzelnen Gestalten sind gut gesehen. Während Ostrowskij die Handlung seiner Stücke gern zu einem „befriedigenden Schluß" führt, zerstört Potechin die idyllische Wirkung seiner Stücke oft durch unbegründet tragische Katastrophen.

Durch ein einziges Stück berühmt wurde ein vornehmer Dilettant, Alexander Wasiljewitsch Suchowo-Kobylin (1820–1903). Eine Französin, mit der er in nahen Beziehungen gestanden hatte, war in Moskau ermordet worden; Suchowo-Kobylin wurde verhaftet und erst nach einem fast endlosen Prozeß, der ihm Gelegenheit gab, die russische Rechtspflege der „guten alten Zeit" sehr genau kennenzulernen, freigesprochen. Im Gefängnis schrieb er seine erste Komödie: „Kretschinskijs Hochzeit", die 1855 in Moskau aufgeführt wurde und seitdem nicht wieder vom Spielplan der russischen Bühnen, bis zur kleinsten Provinzschmiere herab, verschwunden ist. Neben Gribojedows Tschazkij und Shakespeares Hamlet ist die Rolle des Kretschinskij der Traum jedes jungen russischen Schauspielers. Die

Komödie ist weit mehr Intrigenstück als Sittenbild, eine in der russischen Literatur höchst seltene Erscheinung. Der Held ist ein Hochstapler, der sich in eine vornehme Familie hineinschwindelt, sich mit der Tochter des Hauses verlobt, aber in dem Augenblick, als er alles erreicht zu haben und auf seinen Lorbeeren ausruhen zu dürfen glaubt, ins Ausland flüchten muß, weil eine seiner kühnsten Unternehmungen, ein mit unglaublichem Geschick eingeleiteter Brillantendiebstahl, unerwarteterweise aufgedeckt wird. Die Gestalt des Kavaliers als Verbrecher ist meisterhaft gezeichnet; er verbindet die flotte Eleganz und den Leichtsinn des Chlestakow in Gogols „Revisor" mit der Gerissenheit und dem Unternehmungsgeist des Tschitschikow in den „Toten Seelen". Glänzend ist der Dialog des Stückes; zahllose Sätze daraus sind zu sprichwörtlichen Redensarten geworden. Eine zweite, fast ebenso dankbare, bei den Charakterkomikern ungemein beliebte Rolle in dem Stück ist die des Raspliujew, eines verbummelten Gerichtsbeamten und Spießgesellen des Kretschinskij, der sich seiner bei all den Geschäften bedient, die er persönlich nicht gut erledigen kann, ohne seiner Würde als vornehmer Herr Abbruch zu tun.

Suchowo-Kobylin hat noch zwei Stücke geschrieben, die mit „Kretschinskijs Hochzeit" eine Trilogie bilden. Beide wurden sofort von der Zensur verboten und gelangten erst in den 90er Jahren zur Aufführung, hatten aber keinen Erfolg. Der Verfasser hat sich in ihnen die Wut von der Seele geschrieben, die sich während seines Prozesses in ihm aufgespeichert hatte gegen die Bande gewissenloser Schurken, die sich Vertreter der Gerechtigkeit und Hüter der Gesetze nannten und ehrliche Leute zu Tode quälten, um ihre eigenen Taschen zu füllen. Der zweite Teil der Trilogie, „Der Prozeß" (1862), ist nach Kapnists „Schikane" wohl das Bitterste und Erbitterndste, was in dramatischer Form über die russische Justiz geschrieben worden ist. Der geflüchtete Kretschinskij hat seinen einstigen Schwiegereltern einen Prozeß hinterlassen, der sich dank den Quertreibereien geldgieriger Beamter jahrelang hinzieht und dem alten Muromskij sein ganzes Vermögen, seine Ehre und zuletzt auch sein Leben kostet. Am Schluß geraten die siegreichen Schufte in Streit um ihren Raub und der größte Lump behält die Oberhand. Der dritte Teil der Trilogie, „Tarelkins Tod" (1868), bringt den ehrenwerten Raspliujew aus „Kretschinskijs Hochzeit" wieder auf die Bühne, und zwar in einem neuen Amt — als Polizeibeamten. Man kann sich denken, wie er dieses Amtes waltet. Im Gegensatz zu der feinen Komik von „Kretschinskijs Hochzeit" und der finstern Tragik des zweiten Dramas ist dieses mit possenhaften Zügen durchsetzt, durch die aber die Wirkung mehr beeinträchtigt als gefördert wird.

Als Bühnendichter zweiten und dritten Ranges wären noch zu nennen: Alexander Iwanowitsch Palm (1823—85), von dem ein Stück, „Der alte Herr", sich dank der wirksamen Titelrolle des alten Aristokraten, der sich in die neue Zeit nicht finden kann — köstlichstes Material für reisende Virtuosen! —, bis in die jüngste Zeit auf der Bühne erhalten hat; Nikolaj Jakowlewitsch Solowjow (1845—99), der Verfasser einiger anspruchsloser, von gemäßigt liberaler Gesinnung getragener Stücke aus dem Provinzleben; die besten darunter („Belugins Heirat", „Der Wildfang" u. a.) sind gemeinsam mit Ostrowskij verfaßt; Nikolaj Antipowitsch Potechin (1834—96), der Bruder von Alexej Potechin, Verfasser mehrerer sensationeller Dramen aus dem Leben der Petersburger großen Welt und Halbwelt („Schlinge des Schicksals", „Die geistig Armen"), Dramen, die ihre Vorbilder nicht mehr bei Gogol und Ostrowskij, sondern bei den Franzosen Alexandre Dumas, Augier usw.

suchten und vielfach bekannte Persönlichkeiten der Petersburger Gesellschaft auf die Bühne brachten. Ähnlich verfuhr der spätere Herausgeber des „Nowoje Wremia“, Alexej Sergejewitsch Suworin, in dem gemeinsam mit dem gefürchteten Kritiker seines Blattes Viktor Petrowitsch Burenin verfaßten Drama „Tatjana Repina“; das aus denselben Gründen wie Palms „Alter Herr“ sehr viel gespielte Stück bringt das tragische Schicksal einer bekannten russischen Schauspielerin ziemlich unverhüllt auf die Bühne.

Der fruchtbarste und zugleich seichteste russische Bühnendichter, der von den 60er Jahren bis ins neue Jahrhundert hinein unermüdlich Drama auf Drama verfertigte, war Viktor Alexandrowitsch Krylow (1838—1906). Seine ersten Dramen erschienen (unter dem Decknamen Alexandrow) in den 60er Jahren, es sind liberale Anklagestücke nach der bekannten Schablone („Die Stützen“, „Gegen den Strom“ u. a.), immerhin saubere Arbeit. Bald aber setzte der Großbetrieb ein, und zwar sind die mehr als hundert Theaterstücke, die in etwa 30 Jahren hergestellt wurden, nur zum geringsten Teil Originalwerke; die meisten sind Bearbeitungen französischer und deutscher Stücke. Die Handlung wird aus Paris oder der deutschen Kleinstadt nach Petersburg oder in irgendein russisches Provinznest verlegt, die Personen erhalten russische Namen, Einzelheiten, die den russischen Sitten und Anschauungen allzusehr widersprechen, werden gestrichen, dafür der Dialog hie und da durch echt russische Witze, politische Anspielungen u. dgl. gewürzt — und das neue Stück ist fertig. Auch erzählende Dichtungen (unter anderm Gogols „Geschichte vom Zank des Iwan Iwanowitsch mit Iwan Nikiforowitsch“) hat Krylow für die Bühne bearbeitet und patriotische Spektakelstücke („Peter der Große“) geschrieben.

Durch das soziale Gegenwartsdrama wurde das Geschichtsdrama, überhaupt das Drama „höhern Stils“, völlig in den Hintergrund gedrängt und ist eigentlich nie recht zur Entfaltung gelangt. Das bedeutendste Dichterwerk dieser Art ist die Trilogie des Grafen Alexej Tolstoj, von der an anderer Stelle zu reden sein wird (vgl. S. 318). In einigem Abstand folgen die Historiendramen von Mey (S. 329): „Das Mädchen von Pskow“ und „Die Zarenbraut“, sowie seine Römertragödie „Servilia“. Und noch viel weiter ist der Weg, der von Mey hinab zu Dmitrij Wasiljewitsch Awerkijew (1836–1905) führt. Die stiefmütterliche Behandlung, die ihm in den meisten russischen Literaturgeschichten zuteil wird, ist allerdings mehr seiner konservativen Gesinnung als den ästhetischen Mängeln seiner zahlreichen Dramen zuzuschreiben. Aber auch wenn man Awerkijew ganz objektiv betrachtet, kann man ihm nicht mehr als den Ehrentitel eines Kukolnik redivivus zusprechen. Seine Dramen sind zum Teil frei erfundene Kostümstücke, wie das erfolgreichste unter ihnen: „Aus Kaschiras alter Zeit“ (1872); zum Teil entnehmen sie ihre Stoffe den russischen Märchen und Volksbüchern, wie „Die Komödie vom russischen Edelmann Frol Skabejew“ (1868, vgl. S. 78); in diesen wie in jenen wird die Handlung reichlich mit Volksliedern, Volkstänzen und der Darstellung alter Gebräuche und Spiele durchsetzt. Es folgen Stücke aus der russischen Geschichte, aber auch eine „Francesca da Rimini“ und eine „Messalina“. Als Theoretiker des Dramas verdient Awerkijew viel mehr Beachtung denn als schaffender Dramatiker. Seine Untersuchung „Über das Drama“ (1893) ist eine vorzügliche dramatische Handwerkslehre. Sie fußt durchaus auf Lessings „Hamburgischer Dramaturgie“, deren Grundsätze in oft sehr eigenartiger Weise auf die russische Bühnendichtung angewendet werden.

6. Die lyrische Dichtung.

Den schwersten Stand hatte in der Zeit der radikalen Erregtheit selbstverständlich die lyrische Dichtung. Man sah in der Versform nur eine überflüssige Behinderung beim freien Aussprechen des Gedankens. Wenn vollends diese Gedanken sich nicht auf vorgeschriebenem Gebiet bewegten, galt das Schaffen des Dichters einfach als anrüchig. Gnade vor den Augen der Kritik gewann nur der Lyriker, der seine einwandfreie liberale Gesinnung auch in seinen Versen aussprach, und zwar mußte sie klar und bestimmt ausgesprochen werden; gab man sich auch nur als unpolitischer Dichter, so war man schon verdächtig. Dichter brauchte man nicht zu sein, aber Bürger zu sein war man nach dem bekannten Ausspruch Nekrasows verpflichtet. Und derselbe Nekrasow ruft dem Dichter zu, es sei eine Schmach, in der Zeit der Not von der Schönheit der Natur und den Küssen der Geliebten zu singen.

Es erscheint fast wie ein Wunder, daß die russische Lyrik in dieser Zeit nicht nur nicht verstummte, sondern im Gegenteil einige ihrer schönsten Blüten hervorbrachte. Die radikale Kritik trägt die Schuld an der Verwilderung des Geschmacks bei der großen Menge der Leser; sie konnte manchem echten Dichter den Weg zum Erfolg versperren, konnte sein Schaffen aber nicht töten. Die einseitige Betonung der Gesinnung hat manchem Halbtalent vorübergehenden, unverdienten Ruhm eingebracht, manchem echten, aber nicht genügend widerstandsfähigen Talent geschadet. Anderseits aber brachte die Forderung lebenswahrer Darstellung einen frischen Zug auch in die Lyrik, ebenso wie in die Prosa, und ermöglichte die Entstehung reiner lyrischer Kunstwerke von so eigenartigem Gepräge, wie sie sich in keiner andern Literatur außer der russischen finden.

Ehe wir uns den eigentlichen Tendenzdichtern zuwenden, sei hier wenigstens flüchtig ein großer Dichter erwähnt, der zwar von Rechts wegen gar nicht in die Geschichte der russischen Literatur gehört, der aber doch nicht übergangen werden darf, weil sein Leben sich innerhalb Rußlands abspielte, weil enge persönliche Beziehungen ihn mit den Führern der russischen Literatur verbanden, und weil seine Dichtungen in Rußland sehr stark gewirkt haben: Taras Schewtschenko (Abb. 64), der Dichter der Ukraine, der „allein eine Literatur schuf und in seinem Gesang ein ganzes Volk verkörperte“. Wäre die ukrainische Sprache nur eine russische Mundart, so gehörte Schewtschenko natürlich ebenso in die russische Literaturgeschichte wie Fritz Reuter in die deutsche; dann könnten aber auch alle andern ukrainischen Dichter das gleiche Recht beanspruchen. Die ukrainische Sprache ist jedoch eine selbständige Sprache und die ukrainische Literatur eine selbständige Literatur, wenn ihre Entwicklung im 19. Jahrhundert sich auch vielfach mit der großrussischen Literatur berührt. Darum müssen einzelne ukrainische Dichter auch in einer Geschichte der russischen Literatur genannt werden, selbst wenn sie sich nur ihrer Muttersprache bedienten, ebenso wie Gogol auch in die Geschichte der ukrainischen Literatur gehört, obwohl er nur russisch dichtete.

Es ist natürlich nicht der ganze Schewtschenko, der für die russische Literatur in Betracht kommt. Seine politischen Gedichte, in denen er mit glühender Leidenschaft für die Selbständigkeit seines Vaterlandes, die Befreiung der Ukraine vom moskowitischen Joch („Der Traum“, „Die große Gruft“ u. a.) eintritt, gehören nur in die Geschichte der ukrainischen Literatur, für die sie von größter Bedeutung sind. Anders verhält es sich mit seinen

Liedern[1], einigen Balladen und größern epischen Dichtungen (vor allem „Kateryna"). Diese wurzeln ganz und gar in der Volksdichtung; sie sind in der Heimat ihres Dichters zu wirklichen Volksliedern geworden, und auch der Großrusse empfindet die Verwandtschaft mit seiner eigenen Volkspoesie so stark, daß er sie am liebsten dieser angliedern möchte. Schewtschenkos Dichtung erscheint als Fortsetzung und Ergänzung der Koltzowschen; sie unterscheidet sich von dieser—und zwar sehr wesentlich—dadurch, daß nicht mehr das Idyllische in ihr den Grundton abgibt. Die bittern persönlichen Erlebnisse des Dichters, die traurigen Verhältnisse in seiner Heimat hatten zur Folge, daß er nicht nur Schilderer seines Volkes blieb, wie Koltzow, sondern auch als dessen Anwalt und als Kämpfer für seine Menschenrechte auftrat. Dadurch aber gewann er in Rußland die Herzen erst recht für sich; denn die Not des leibeigenen Bauern war in Großrußland die gleiche wie in der Ukraine, der Freiheitsdrang war hier wie dort gleich stürmisch. Vollends was Schewtschenko selbst erleben mußte, war das Schicksal auch so vieler russischer Geisteshelden gewesen. Zu alledem kam noch, daß Schewtschenkos Ukrainisch dem russischen Leser verhältnismäßig leicht verständlich war; es bot ihm nicht mehr Schwierigkeiten, als die Gedichte Klaus Groths einem süddeutschen Leser bereiten. Und das nicht etwa, weil Schewtschenkos Sprache von großrussischen Elementen durchsetzt wäre, im Gegenteil, sie ist ganz echt, ganz volkstümlich; aber weil sie volkstümlich ist, so ist sie auch schlicht. Sie hat noch wenig von der ukrainischen Literatursprache, die sich erst allmählich, oft in bewußtem Gegensatz zur russischen Sprache, entwickelt hat. Wem aber der ukrainische Schewtschenko immer noch schwer lesbar schien, dem wurden bald großrussische Übersetzungen geboten, unter denen die fleißigen Arbeiten Gerbels, vor allem aber die meisterhaften Nachdichtungen Meys hervorzuheben sind.



Abb. 64. Taras Schewtschenko.
Nach dem Gemälde von J. N. Kramskoj
(Moskau, Tretjakow-Galerie).

[1] Sie erschienen gesammelt unter dem Titel „Kobsar" (der Zitherspieler).

Über das Leben Schewtschenkos nur wenige Worte. Als Sohn eines leibeigenen Bauern wächst er in dem Dorf auf, in dem er am 25. Februar 1814 geboren war, und wird mit 13 Jahren dem herrschaftlichen Hausgesinde zugezählt. Er begleitet seinen Herrn nach Petersburg und kommt hier zu einem Stubenmaler in die Lehre. Sein bedeutendes Maltalent findet bald Beachtung, in vornehmen Kreisen beginnt man sich für ihn zu interessieren, Shukowskij nimmt lebhaften Anteil an ihm. Als die Gefahr droht, daß Schewtschenko von seinem Herrn an einen General verkauft wird, der dem jungen Mann übel will, gelingt es Shukowskij durch eine Lotterie, an der auch die Zarenfamilie teilnimmt, das Lösegeld zusammenzubringen, und Schewtschenko wird frei. Fünf Jahre (1838—43) studiert er nun an der Petersburger Kunstakademie, kehrt dann in die ukrainische Heimat zurück, schließt sich hier einem Geheimbunde an (Cyrillus- und Methodius-Brüderschaft), dessen Ziel die Schaffung eines großen slawischen Völkerbundes ist, wird mit allen übrigen Mitgliedern der Brüderschaft im Frühling verhaftet und als gemeiner Soldat in eine kleine Festung im Uralgebiet verbannt, mit dem Verbot, zu schreiben und zu zeichnen! Zehn Jahre währte die Verbannung; körperlich und seelisch gebrochen, kehrte der Dichter, von Alexander II. begnadigt, 1858 nach Petersburg zurück. Es war ihm auch noch vergönnt, die ukrainische Heimat wiederzusehen und seine Geschwister aus der Leibeigenschaft loszukaufen; aber sein Wunsch, sich hier dauernd niederzulassen, blieb unerfüllt. Er starb am 26. Februar 1861 in Petersburg.

Ob Schewtschenko ganz schlicht von den Bauernhäuschen seiner Heimat redet, die „wie Kinder in weißem Hemdchen" hinter den blühenden Kirschbäumen hervorlugen, ob er den Wind über die Steppe sausen und mit den Hünengräbern Zwiesprach halten läßt, ob er von dem armen betrogenen Mädchen erzählt, das sein Kind fremden Leuten vor die Tür gelegt hat und sich dann selbst bei ihnen als Magd verdingt, um ihm immer nahe sein zu können („Die Magd"), oder von der unseligen „Kateryna", die um ihrer Liebe willen aus dem Elternhaus gejagt und von dem treulosen Geliebten verstoßen wird, so daß ihr kein Ausweg mehr bleibt als der Tod, ob er in der Verbannung seiner Sehnsucht nach der fernen Heimat Ausdruck gibt oder die alte Kosakenherrlichkeit auferstehen läßt, — immer ist seine Poesie voll Anschauung und Leben, ergreifend und rührend, kindlich-naiv und dennoch voll tiefer Weisheit, vor allem aber echt volkstümlich. Eigentümlich ist es, daß dieser Dichter, ein leidenschaftlicher Kämpfer für Freiheit und Recht, einer der kraftvollsten politischen Dichter der Weltliteratur, mit die schönsten und zartesten Frauenlieder gedichtet hat. Er, dem nie ein volles Liebesglück beschieden war und der sich doch so nach Frauenliebe sehnte, legt seine Klagen darüber gern einem Mädchen in den Mund, als scheute er sich, in seinem eigenen Namen zu reden. Und dann entstehen so innige Gedichte wie das folgende, das ganz den Eindruck eines echten Volksliedes macht:

„Ach, ich bin so allein
Wie ein Halm auf der Heide,
Und es gab mir mein Gott
Hier kein Glück, keine Freude.

Schwarze Augen nur hat
Mir der Herrgott gegeben,
Doch ich weinte sie aus
In dem einsamen Leben.

Ich erwuchs ohne Heim,
Ohne Schwestern und Brüder,
Und ich welke dahin
Und erblühe nicht wieder.

Ach, wo bleibt denn mein Lieb?
Hört ihr, Menschen, mein Klagen?
Nein, ihr hört nicht ... Und nie
Wird ein Mann nach mir fragen."

(Übers. von O. Hrycaj.)

Daß neben dem nationalen Moment auch das soziale in Schewtschenkos Dichtung eine bedeutende Rolle spielt, wurde hier schon hervorgehoben. Gerade sein unermüdlicher Kampf gegen die Leibeigenschaft, die der Ukrainer noch härter empfand als der Großrusse, machte seine Dichtung auch den Russen so wertvoll. Die Sklaverei ist auch der Hauptgegenstand einer ganzen Reihe von Prosadichtungen, die Schewtschenko zum größten Teil in der Verbannung, und zwar in russischer Sprache, schrieb. Die bedeutendste unter ihnen ist der selbstbiographische Roman „Der Künstler". Das persönliche Erleben des Dichters spiegelt sich aber auch in den andern Erzählungen, wie „Der Musikant" (ein ukrainischer Leibeigener erlebt nach langen, schweren Leiden das Glück, losgekauft zu werden, und kann nun das Mädchen heiraten, das er liebt), „Der Matrose" (ein Marinesoldat zeichnet sich im Krimkriege aus, weil er hofft, sich als Belohnung für seine Tapferkeit die Befreiung seiner Schwester aus der Leibeigenschaft ausbitten zu können) usw.



Abb. 65. N. A. Nekrasow.
Nach Photographie.

Der berühmteste russische Lyriker der 60er Jahre ist Nikolaj Alexejewitsch Nekrasow (Abb. 65). Als Dostojewskij am offenen Grabe des Dichters vor einer trotz der eisigen Dezemberkälte tausendköpfigen Menge sagte, Nekrasow stehe dicht neben Puschkin und Lermontow, ertönte der Zwischenruf: „Er steht höher!" und mehrere jugendliche Stimmen fielen sofort ein: „Ja, höher!" Dagegen wollten nicht nur Nekrasows politische Widersacher, sondern selbst ein Mann wie Turgenew ihn überhaupt nicht als Dichter gelten lassen. „Die Poesie hat bei ihm nicht einmal genächtigt", urteilte Turgenew. In den 80er und 90er Jahren hieß Nekrasow ablehnen soviel wie reaktionär sein, und heute erklärt der revolutionäre Maxim Gorkij, er habe Nekrasow nie gemocht und seine Verse nur gelegentlich zu Agitationszwecken benutzt. Dagegen bekennen sich die Symbolisten des neuen Jahrhunderts überraschenderweise wieder zu Nekrasow: Konstantin Balmont zählte ihn dem „Siebengestirn der russischen Dichter" zu (die sechs andern sind Derschawin, Puschkin, Lermontow, Baratynskij, Tiutschew und Feth); Alexander Block antwortete auf eine Umfrage, ob er Nekrasows Verse liebe, kurzweg mit ja und fügte hinzu, Turgenews Urteil wäre das einer alten Tante.

Diese widersprechenden Urteile erklären sich natürlich vor allem durch den politischen Charakter der Nekrasowschen Dichtungen; man pries oder verdammte sie aus Gründen, die

nichts mit Kunst zu tun haben. Dazu kam die große Ungleichmäßigkeit seines Schaffens: Stücke, die man glattweg genial nennen kann, stehen bei ihm neben elenden Reimereien. Er kann das Banalste zu erhabenster Poesie verklären, spricht aber oft das Erhabenste in banalster Form aus. Er war unzweifelhaft sprachschöpferisch begabt; seine Anapäste und Daktylen haben einen Klang, der nur ihm allein eigen ist; so kühne Reime — die sich dabei meist auf ganz gewöhnlichen Wörtern aufbauen — weist kein Dichter vor ihm auf. Und doch ist auch seine Sprache unharmonisch: „reinste Musik neben dem Kratzen eines Nagels über eine Glasscheibe", sagt Mereshkowskij treffend und fährt ebenso treffend fort: „So muß es aber sein. Die Ungleichmäßigkeit der Technik entspricht der innern Disharmonie der Persönlichkeit. Wäre sie von größerer Vollendung, so wäre sie weniger ausdrucksvoll."

Nekrasow wurde am 22. November 1821 in einem kleinen Ort in Podolien geboren, wo sein Vater als Offizier in Garnison lag. Die Mutter war Polin, ein zartes, feinfühliges Geschöpf, das unter der harten Hand des Gatten, eines rohen, ungebildeten Despoten, schwer zu leiden hatte. Nur mit Widerwillen dachte Nekrasow später an seine Kindheit zurück, die er auf dem väterlichen Erbgut im Gouvernement Jaroslawl verbrachte. In dem Gedicht „In der Heimat" gibt er seiner Freude Ausdruck, daß der Wald ausgehauen, der Bach versiegt ist und das alte, finstere Haus, in dem der Vater seine wilden Orgien feierte, einzustürzen droht. Als einzige Lichtgestalt erscheint ihm die Mutter, aber auch aus ihren Zügen spricht nur bitteres Leid:

„Hier ist der dunkle Park ... Was schimmert durchs Gesträuch?
Ich kenn' es nur zu gut, dies Antlitz krankhaft bleich!
Ich weiß, warum du weinst, o Mutter! Deine Schmerzen
Kenn' ich und kenn' auch ihn, der deinem armen Herzen
Verständnislos und roh das Schlimmste angetan.
Nie hast du dich gewiegt in leerer Hoffnung Wahn;
Du schrecktest vor dem Kampf zurück in bangem Zagen
Und hast dein Sklavenlos demütig stumm getragen.
Doch deine Seele war nicht ohne Leidenschaft,
Nein, sie war stolz und schön, voll edler, innrer Kraft,
Und alles, was du trugst an Qualen durch das Leben,
Dein letzter Seufzer hat's dem Peiniger vergeben!"

Aus der fünften Klasse (Untersekunda) des Jaroslawler Gymnasiums relegiert, wurde der junge Nekrasow von seinem Vater nach Petersburg geschickt, wo er in eine Militärschule eintreten sollte. Den Sohn zog es aber zur Universität. Er teilte seinen Wunsch dem Vater mit, und das Ergebnis war, daß ihm jede Unterstützung verweigert wurde. Es folgten nun lange Kampf- und Hungerjahre. Bei der Eintrittsprüfung in die Universität fiel Nekrasow durch, besuchte aber zwei Jahre lang (1839—41) die Vorlesungen der philosophischen Fakultät als Hospitant. Mit allerlei literarischer und journalistischer Kleinarbeit fristete er sein Dasein; 1840 erschien seine erste Gedichtsammlung „Träume und Klänge", romantisch-empfindsame Verslein, die den künftigen Dichter der „Rache und Trauer" nicht einmal ahnen lassen. Der alte Shukowskij, dem Nekrasow sein Manuskript zur Begutachtung vorgelegt hatte, gab ihm den Rat, seinen Namen nicht auf das Titelblatt zu setzen; er würde es später bereuen. Nekrasow befolgte den Rat und war dem Altmeister bald sehr dankbar. Die Gedichtsammlung hatte gar keinen Beifall; nur Belinskij unterzog sie einer vernichtenden Kritik, d. h. er erklärte, ohne

sich mit Einzelheiten zu befassen, kurzerhand, junge Leute, die kein dichterisches Talent hätten, sollten doch auf das Verseschreiben verzichten und sich lieber der Prosa zuwenden.

Belinskij gewann bald eine andere Meinung von Nekrasow, als es diesem gelang, einige Arbeiten in den „Otetschestwennyja Sapiski" unterzubringen, und die beiden sich auch persönlich kennenlernten. Nekrasows Gedicht „Unterwegs" versetzte Belinskij in helle Begeisterung; Nekrasow aber begann den großen Kritiker als seinen „Meister" zu verehren und blieb dieser Verehrung bis zu seinem Lebensende treu. Einmal in die literarischen Kreise aufgenommen, wußte Nekrasow sich bald durchzusetzen, dank seiner großen praktischen Gewandtheit und einer oft brutalen Rücksichtslosigkeit. Für mehrere Almanache, die er in den Jahren 1843—46 herausgab, gelang es ihm, die beliebtesten Schriftsteller als Mitarbeiter zu gewinnen; in einem dieser Sammelbände („Petersburgskij Sbornik", 1846) erschien Dostojewskijs Erstlingsroman „Arme Leute". 1847 übernahm Nekrasow gemeinsam mit dem Schriftsteller Panajew die Leitung des einst von Puschkin herausgegebenen „Sowremennik", der durch ihn zur führenden freisinnigen Zeitschrift der 50er und 60er Jahre wurde. 1856 erschien die erste Sammlung seiner Gedichte, die ganz anders aufgenommen wurde als die „Träume und Klänge". In den 60er Jahren entstanden seine bedeutendsten lyrischen und lyrisch-epischen Schöpfungen („An der Wolga", „Ein Ritter für eine Stunde", „Frost Rotnase" usw.). Als der „Sowremennik" 1866 verboten wurde, fand Nekrasow Ersatz in der Zeitschrift „Otetschestwennyja Sapiski", die er von 1868 an gemeinsam mit Saltykow leitete. 1875 erkrankte er an Darmkrebs, und die folgenden zwei Jahre wurden ihm zu einer Zeit schweren Leidens, von dem der Tod ihn am 27. Dezember 1877 erlöste. Kurz vorher waren seine zum Teil noch auf dem Sterbebette gedichteten „Letzten Lieder" erschienen, die ein viel persönlicheres Gepräge tragen als alles bis dahin von ihm Geschriebene; sie erinnern in ihrer düstern Grundstimmung an Heines Gedichte aus der „Matratzengruft".

Nekrasow selbst hat seine Muse die „Muse der Rache und der Trauer" genannt. Immer und überall tritt er als Anwalt der Armen und Unterdrückten auf; wie die Reschetnikow und Pomialowskij in ihren Novellen, malt er das soziale Elend und die Not des Volkes in seinen Gedichten. Wenn er einmal von sich selbst spricht, so sind es fast immer Selbstanklagen, daß er seines Amtes nicht eifrig genug gewaltet hat, daß er seine Pflicht dem Volk gegenüber vergessen hat. Wie weit das persönliche Leben des Dichters diese Klagen berechtigt erscheinen ließ, soll hier nicht erörtert werden. Bezeichnend sind z. B. folgende bitter ironische Strophen aus dem Jahre 1847:

„Ich verachte mich tief, denn mein Leben ging hin
Tag für Tag, ohne Zweck, ohne Inhalt und Sinn.
Niemals hab' ich im Ernst meine Kräfte versucht,
Hab' mich selbst nur verdammt, hab' mich selber verflucht.
Ich erschien mir so schwach und so arm und gering,
Daß ich demütig selbst unters Sklavenjoch ging.
Ich verachte mich tief, weil im dreißigsten Jahr
Ich der Bettler noch bin, der als Jüngling ich war,
Weil den Dummen mein Gold mir zum Sklaven nicht macht,
Nicht verzehrenden Neid in dem Klugen entfacht.
Ich verachte mich tief, weil, solang ich gelebt,
Nie mein sehnendes Herz noch in Liebe gebebt.

Doch nach Liebe verlang' ich, ich liebe die Welt
Und bin einsam, verwaist, wie ein Eichbaum im Feld.
Wild und heiß ist der Zorn, der mich oft übermannt,
Aber gilt es die Tat, so erlahmt mir die Hand!"

Noch heftiger und leidenschaftlicher tönen uns diese Selbstanklagen aus den Gedichten der spätern Zeit entgegen. So heißt es in einem seiner persönlichsten Gedichte (1867):

„Ich ward gesalbt zum Sänger deiner Qualen,
Mein Volk, wie keines noch im Dulden groß,
Erhellen sollt' ich mit Erkenntnisstrahlen
Den dunkeln Weg, auf dem zu gehn dein Los.
Doch lockten mich des Lebens eitle Spiele;
Was nur Gewohnheit war, nahm ich für Pflicht.
So ging ich nur mit schwankem Schritt zum Ziele,
Mich selbst zum Opfer bringen konnt' ich nicht.
Mein Lied ist ohne Widerhall verklungen,
Dem Volke bleibt es ewig unbekannt,
Von einer Liebe war es nur durchdrungen:
Zu dir allein, mein teures Heimatland!
Doch wenn mein Herz auch immer mehr versteinte, –
Um dieser Liebe, die lebendig blieb,
Und um das Blut, das mich dem Volk vereinte,
Vergib mir, Heimat, meine Schuld, vergib!"

In einem andern, etwas früheren Gedicht spricht der Dichter sich sogar die Fähigkeit zu lieben ab:

„Laß nun dein Lied der Trauer und der Rache
Verstummen, Muse! Fluche nicht! Ich will
Nicht stören mehr der andern Schlaf. Ich wache
Allein und sterb' allein und schweige still.

Was lohnt's, vom Himmel Rechenschaft zu heischen?
Was nützt die Litanei? Nichts ändert sich!
Mir sind wie der Gefängnistüre Kreischen
Des eignen Herzens Seufzer widerlich.

Es ist genug! Auf meine düstern Pfade
Fiel nie ein Schimmer reinen Himmelslichts.
Durch Sturm und Nebel ließ mich ohne Gnade
Das Schicksal irren. Heut erwart' ich nichts.

Du Strahl der Liebe, des erneuten Lebens!
Wie leidenschaftlich sehnt' ich dich herbei
Aus Traum und Kampf, aus Not und Schuld – vergebens!
Jetzt such' ich dich nicht mehr. Es ist vorbei.

Nicht mag ich schaun in meiner Seele trüben
Abgrund, wenn ihn dein reines Licht umfaßt –
Ach! Eine Seele, die sich müd gehaßt,
Lernt nicht noch in der letzten Stunde lieben!"

Dieser tragische Zwiespalt, der durch Nekrasows ganzes Leben und Schaffen geht und am stärksten wohl in dem auch sprachlich wunderschönen und daher schwer übersetzbaren

Gedicht „Der Eintags-Held" zum Ausdruck kommt, macht ihn allein schon zum Dichter. Aber diese Seite seines Schaffens wurde kaum beachtet; man hielt sich nur an das Stoffliche seiner Dichtungen und bediente sich ihrer, wie Maxim Gorkij, „zu Agitationszwecken".

Diese vieldeklamierten Agitationsgedichte haben mit der Zeit ihren Glanz eingebüßt, so die „Betrachtungen vor einer hochherrschaftlichen Haustür", in denen ein hochgestellter Würdenträger abgekanzelt wird, weil er die Bauern, die als Bittsteller zu ihm gekommen sind, stundenlang draußen stehen läßt, oder „Die Zerlumpte und die Geputzte", die Gegenüberstellung der armen Straßendirne, die durch Elend und Not auf den Weg des „Lasters" gekommen ist, und der „vornehmen" Kokotte, die in Samt und Seide prangt.

Dagegen erscheint uns Nekrasow auch heute noch als Meister, wenn er schildert, wenn er Porträte malt oder Genrebilder entwirft. Gerade die Gedichte dieser Art haben ihm die heftigsten Vorwürfe eingebracht; solche Stoffe, hieß es, könnten poetisch überhaupt nicht behandelt werden. Aber eben in der „Poetisierung der Prosa" liegt Nekrasows größtes Verdienst und seine wahre Bedeutung. Was er anstrebte, gelang ihm nicht immer; wenn es aber gelang, so entstanden ganz eigenartige und einzigartige Kunstwerke.

Da haben wir etwa „Die Eisenbahn". Als Motto ein Gespräch im Eisenbahnwagen zwischen einem kleinen Knaben und seinem Vater. „Wer hat diese Bahn gebaut, Papa?" — „Kleinmichel[1], mein Herzchen." Und im Anschluß daran eine großartig-unheimliche Vision des Dichters: aus der Erde steigen all die Arbeiter auf, die sich beim Bau dieser Eisenbahn zu Tode geschuftet haben, die in elenden, feuchten und kalten Erdhütten hausten, von früh bis spät gruben und schleppten, von den Aufsehern geprügelt und von den Unternehmern um ihren Lohn betrogen wurden ... Oder „Orina, die Soldatenmutter", die herzzerreißende Klage einer Bauernfrau, deren Sohn hat Soldat werden müssen und nach Jahren todkrank zurückkehrt, um daheim wenigstens sterben zu können. Oder „Der Menschenfreund", die traurige Geschichte eines kleinen Beamten aus der Provinz, der es versucht, sich ehrlich durchs Leben zu schlagen, von den Kollegen dafür scheel angesehen und von den Vorgesetzten nicht befördert wird, endlich nach Petersburg reist, um einen als Menschenfreund im ganzen Lande gepriesenen hohen Würdenträger um Schutz und Beistand zu bitten, von dem Herrn, da er aus Verlegenheit kein Wort herauszubringen weiß, für betrunken gehalten und hinausgeworfen wird und nun aus Verzweiflung wirklich dem Schnaps verfällt. Eine Saltykowsche Satire in Versen. Der Held selbst erzählt seine Geschichte, in bewußt banalen Redewendungen, fast im Bänkelsängerton, aber gerade durch diese Art des Vortrags wird die tragische Wirkung erhöht.

Auch wenn Nekrasow das Landvolk in seinem Alltagsleben schildert, überwiegen die düstern Farben. Was für ein liebreizendes Bild entwirft Kolzow von der „Schnitterin", — Nekrasow zeigt sie, wie sie in der unbarmherzigen Sonnenglut dasteht, von stechenden Insekten umschwirrt, kaum noch imstande, mit dem erlahmenden Arm die schwere Sense zu heben; wie sie sich mit der Sense am Bein verletzt, aber keine Zeit hat, das Blut zu hemmen; wie sie dann zu ihrem schreienden Kind laufen muß, um es in Schlaf zu wiegen; wie sie endlich zum Wasserkrug greift, ihren Durst zu stillen, und von ihrem Gesicht heiße Tropfen ins Gefäß fallen, — sind es Schweißtropfen oder Tränen? ...

[1] **P. A. Kleinmichel** verwaltete 1842—55 das russische Verkehrswesen und leitete den Bau der Eisenbahn **Petersburg-Moskau.**

Ab und zu finden wir freilich auch freundlichere Bilder. So die entzückende Idylle „Bauernkinder", ein würdiges Seitenstück zu Turgenews Novelle „Die Beshin-Wiese" (in den „Aufzeichnungen eines Jägers"), die ergreifende Gestalt des alten Bauern Wlas (in dem gleichnamigen Gedicht), der ein Getreidewucherer, Haustyrann und Hehler war, bis durch eine schwere Krankheit das Gewissen in ihm wach wurde und er, wie durch ein Wunder genesen, all sein Hab und Gut unter die Armen verteilte, um selbst mit Pilgerstab und Bettelsack durch das weite Rußland zu ziehen und Geld für den Bau einer Kirche zu sammeln.

Von den größern lyrisch-epischen Dichtungen Nekrasows wären vor allem zu nennen: „Russische Frauen" (1871–72), zwei Episoden aus der Dekabristenzeit (trotz des theatralischen Aufputzes und der Unwahrscheinlichkeit ergreifend ist das Wiedersehen der Fürstin Wolkonskaja mit ihrem verbannten Gatten im Bergwerk), „Frost Rotnase", ebenfalls eine Mär von weiblichem Heldentum, aber in bäuerlicher Umwelt. Darja hat ihren Gatten verloren, doch der Schmerz kann ihre Tatkraft nicht lähmen. Anschaulich wird geschildert, wie sie den geliebten Toten ankleidet, den Sarg selbst auf den Schlitten lädt und auf den Friedhof schafft und nach dem Begräbnis in den Wald geht, um Holz zu fällen, damit ihre armen Kinder nicht frieren. Von der Arbeit müde, setzt sie sich in den Schnee und schlummert ein, um nie wieder zu erwachen. In den Träumen der Erfrierenden aber geht ihr ganzes Leben an ihr vorüber, mit all seinen bittern Schmerzen und stillen Freuden, und ganz zuletzt erscheint König Frost selber, um sie in das Reich des ewigen Friedens zu führen. Prachtvoll ist seine an sie gerichtete Rede: sie solle ihm nur kühn in die Augen sehen; es könne kein Mann im ganzen Dorf sich mit ihm vergleichen:

„Schneewolken und Nebel und Stürme
Gehorchen des Königs Geheiß,
Ich bau' auf dem Meere mir Türme
Und Schlösser aus schimmerndem Eis.

Ich banne mit hämmernden Schlägen
Die Flüsse ins eisige Joch,
Verbinde die Ufer mit Stegen,
Wie keiner sie zimmerte noch.

Längst zähl' ich nicht mehr meine Schätze,
Ich streue sie lachend ins Land,
Mit Silber und Perlen besetze
Ich Waffen, Gerät und Gewand.

Ich will in mein Reich nun dich führen,
Du sollst meine Königin sein!
Wir wollen im Winter regieren
Und schlummern im Sommer still ein!"

Nekrasows umfangreichste Dichtung „Wer lebt glücklich in Rußland?" blieb unvollendet. Über mehr als ein Jahrzehnt erstreckt sich die Arbeit an diesem Werk; der Prolog erschien bereits 1866, und noch in seinem letzten Lebensjahr arbeitete Nekrasow am vierten Kapitel. Die Dichtung sollte ein Bild des ganzen russischen Volkes geben, im Anschluß an die Pilgerfahrt von sieben Bauern aus den Dörfern Saplatowo („geflickt"), Dyriawino („durchlöchert"), Rasutowo („barfuß"), Gorelowo („abgebrannt") usw. Sie haben ein Gelübde abgelegt, nicht eher in die Heimat zurückzukehren, als bis sie in Erfahrung gebracht haben, wer in Rußland wirklich gut lebt. Und sie lernen nun das Leben des Gutsherrn und des Popen, des Kaufmanns und des Bettlers kennen — nach dem Plan des Dichters sollte die Wanderung bis zum Minister und Zaren hinaufführen —, Episode reiht sich an Episode, aber nirgends finden die Wanderer die Antwort auf die Frage, die sie quält. Die Dichtung enthält glänzende Schilderungen, wie den Jahrmarkt im Dorfe, der in eine wüste Zecherei und Prügelei ausartet, ganze, in sich abgeschlossene kleine Tragödien, wie die Geschichte des Bauern Sawelij, der mit seinen Genossen den unmenschlichen Gutsverwalter umgebracht hat und sein

Verbrechen als Zwangsarbeiter büßen muß, schwungvolle lyrische Einlagen, wie den Hymnus auf das Mütterchen Rußland, das so elend ist und doch so reich, so schwach und doch so mächtig. Was hier von Rußland gesagt wird, gilt ebensogut von der Dichtung, die dieses Rußland schildert: auch der Leser wandert mit den sieben Bauern oft über endlos scheinende öde Strecken, muß Plattheiten schlimmster Art und nackte Tendenzmacherei, die kaum noch etwas mit Poesie zu tun hat, mit in Kauf nehmen. Aber man wird für diese Qual immer wieder reich entschädigt.

Eines der „echtesten" und kürzesten Gedichte Nekrasows lautet:

Ihr Lieder mein! Lebend'ges Zeugnis tragt ihr
Von tränenreichem Sein!
Aus banger Brust in schweren Stunden bracht ihr
Voll Seelenpein,
Und an die Menschenherzen schlagt ihr
Wie Wogen an den Stein. (Übers. von R. Jessen.)

Man möchte das für Pose halten, denn kein russischer Dichter hat so begeisterte Anerkennung gefunden wie Nekrasow. Aber es ist doch wohl des Dichters aufrichtige Meinung gewesen, daß seine Lieder an die Menschenherzen schlugen wie die Meereswellen gegen eine Felswand; er fühlte, daß in diesen Liedern etwas Unausgesprochenes und Unaussprechbares war, das niemand erkannte und niemand begriff, vor allem jene nicht, die in ihm nur den großen Volksredner, den glänzend plädierenden Anwalt sahen. Diese Plädoyers wirken heute kaum noch auf uns. Um so höher aber schätzen wir heute den realistischen Schilderer Nekrasow, den Landschaftsmaler, den Dichter der russischen Bauern, Frauen und Kinder. Hier sehen wir auch, wieviel Liebe in diesem grimmigen Hasser steckte. Aber er hat diese Liebe immer wieder unterdrückt, und das mag die Ursache des Zwiespalts gewesen sein, der ihn quälte und der nur in wenigen, aber um so tiefer empfundenen Gedichten zum Ausdruck kommt. Diese Gedichte zeigen uns den dritten Nekrasow, und dieser dritte ist vielleicht der wahre, der echte Nekrasow. In diesem Sinne ist auch die eigentümliche Äußerung zu verstehen, die der Dichter Wiatscheslaw Iwanow gelegentlich der schon erwähnten Umfrage (vgl. S. 293) zu Turgenews hartem Urteil über Nekrasow machte:

„Vielleicht hat die Poesie wirklich nicht bei Nekrasow genächtigt, aber jedenfalls hat sie ihn nachts besucht, manchmal nur für einen Augenblick, um ihn aus ihren wahnsinnigen Augen wie mit stillem Vorwurf anzusehen und dann hinauszugehen in Nacht und Unwetter auf die herbstliche Straße. Nekrasow war ein Dichter, über dem ein Fluch schwebte, ein Dichter in jedem Fall, aber einer, dem die Gottheit ihren Segen verweigert hatte."

Neben Nekrasow wird als lyrischer Anwalt des leidenden Volkes häufig Iwan Sawwitsch **Nikitin** (1824—61; Abb. 66) genannt, ein Landsmann Kolzows und gleich diesem der Sohn eines Kleinbürgers. Sein Vater besaß eine Wachskerzenfabrik in Woronesh, der Sohn besuchte das geistliche Seminar, wollte dann studieren, mußte diesen Plan aber aufgeben, da der Vater durch seine Trunksucht sein Geschäft völlig heruntergebracht hatte und der Unterstützung des Sohnes bedurfte. Die Fabrik wurde verkauft, an ihrer Stelle übernahmen Vater und Sohn Nikitin den Betrieb einer Schenke und Nachtherberge für Fuhrleute, und Iwan Nikitin mußte nun tagaus, tagein die Gäste mit Tee und Branntwein

bewirten, für ihre Pferde sorgen und immer gewärtig sein, von dem betrunkenen Vater nicht nur in gemeinster Weise geschimpft, sondern auch geprügelt zu werden. Diese Marter dauerte zehn Jahre, bis die ersten dichterischen Erfolge Nikitins Lage ein wenig besserten. Zwei patriotische Gedichte, „Rußland" und „Der Kampf für den Glauben", die bei Ausbruch des Krimkriegs in der „Gouvernementszeitung" von Woronesh erschienen, machten Aufsehen und gewannen ihm Gönner nicht nur in den gebildeten Kreisen seiner Vaterstadt, sondern auch in Petersburg. Dank ihrer Vermittlung und Unterstützung erschienen einige Gedichte des „neuen Koltzow" im „Moskwitianin", und 1856 stellte Nikitin sich mit seiner ersten Gedichtsammlung vor, die 1859 eine zweite Auflage erlebte. 1858 erschien seine Verserzählung: „Der Ausbeuter". Seine Geldverhältnisse hatten sich so weit gebessert, daß er sein Wirtshaus verpachten konnte und 1859 in Woronesh eine Buchhandlung eröffnete, die vor allem kulturellen Zwecken dienen sollte. Aber seine Gesundheit war längst zerrüttet, am 16. Oktober 1861 starb er an der Schwindsucht.

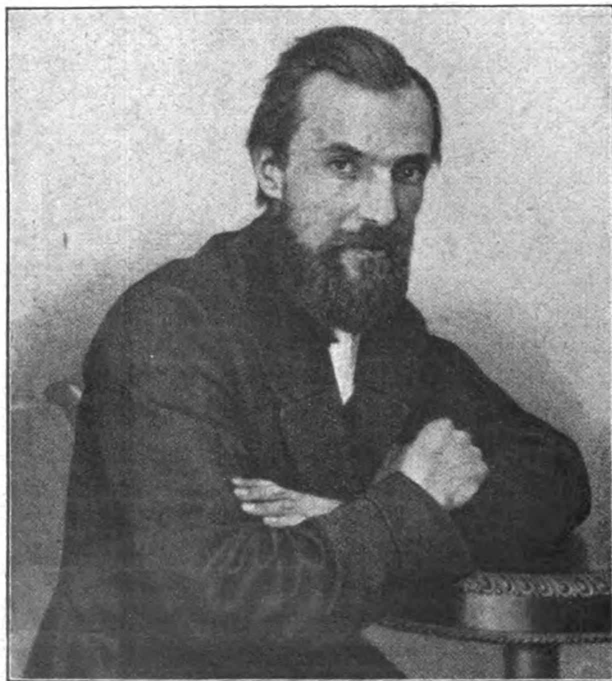


Abb. 66. J. S. Nikitin.
Nach Photographie.

Nikitin der Dichter steht zwischen Koltzow und Nekrasow, reicht aber an beide nicht heran. Von Koltzow hat er nicht nur das Versmaß seiner Dorfgedichte, sondern auch die Naturschilderungen und -stimmungen; während aber bei Koltzow immer volle Harmonie zwischen Natur und Mensch besteht, hebt Nikitin den Gegensatz zwischen der friedlichen, in sich vollkommenen Natur und dem leidenden, ruhelosen Menschen hervor. Er schildert etwa einen „Morgen am Seeufer":

„Klarer Morgen. Warme Winde
Säuseln Duft vom Süd;
Sammetweich ergrünt die Wiese
Und der Osten glüht.

Junge, silberweiße Weiden
Stehn in duft'gem Kranz
An dem See, er flirrt und funkelt
In buntfarbnem Glanz.

Auf der spiegelglatten Fläche
Der besonnten Flut
Ziehen Schwäne stille Kreise
Mit der jungen Brut.

Seine Flügel schlägt zusammen
Träge jetzt ein Schwan –
Und es sprühen Edelsteine
Auf der Wasserbahn." (Übers. von Fr. Fiedler.)

Auch was weiter folgt, läßt sich zuerst ganz idyllisch an: zwei Fischer mit ihren Jungen ziehen ihr Netz mit reicher Beute aus dem Wasser. Aber nun gesellt sich zu den Jungen ein

kleines Mädchen — und wird von ihnen mit Püffen fortgestoßen. Es ist ein armes Findelkind, das im Hause des einen Bauern das Gnadenbrot genießt. Als der Bauer das Mädchen aufnahm, glaubte er eine tüchtige Arbeitskraft heranziehen zu können, aber

„Kraftlos ist das Ding und kränklich,
Welkt dahin wie Gras
Und will doch nicht sterben, weint sich
Nur die Augen naß!"

Nicht die Sklaverei schildert Nikitin in seinen Gedichten, er war ja nicht Leibeigener gewesen wie Schewtschenko, sondern Roheit und Armut, die allerdings eine Folge der Sklaverei waren. Auf die knappste Formel gebracht ist das Grundmotiv seiner Dichtung in den zwölf Zeilen „Eine Nacht im Bauernhause":

„Dumpfe Schwüle – Kienspanräuchern,
Kehricht spannenlang –
In den Winkeln Spinngewebe –
Schmutz auf Tisch und Bank;

Rußgeschwärzte, nackte Wände,
Wasser – hartes Brot –
Ächzen, Husten, Kindeswimmern ...
Elend, bittre Not.

Und ein Bettlertod nach Jahren
Herber Arbeitspein! ...
Lerne hier auf Gott vertrauen
Und geduldig sein!" (Übers. von Fr. Fiedler.)

Bezeichnend ist, daß bei Nikitin dem leidenden Bauern meist nicht der despotische Gutsherr gegenübersteht, sondern der Ausbeuter aus des Bauern eigenem Stande, der Dorfwucherer („Kulak") oder der kleinbürgerliche Unternehmer aus der Stadt. Der Dichter, der im Jahre der Bauernbefreiung starb, sah die sozialen Folgen der Befreiung schon voraus.

Nikitins „anklagende" Gedichte bewegen sich in denselben Gedankenkreisen wie die Nekrasows. Auch er beweint das Geschlecht, das sich seiner Ketten nicht mehr schämt und für seine Henker betet, auch er flucht dem „Reich der Schmiergelder und der Uniformen, des Knüppels und der Knute", auch er hält seiner an Worten reichen, an Taten armen Zeit den Spiegel vor:

„Unsere Seelen sind heiß,
Unser Wille ist stark;
Um den Nächsten der Schmerz
Nagt am Mark uns, am Mark.

Aber gilt es die Tat,
Kommt zum Handeln die Zeit –
Tut ein Härchen vom Kopf
Zu verlieren uns leid."

(Übers. von Fr. Fiedler.)

Er wirkt oft überzeugender als Nekrasow, weil er nicht nur als Anwalt anderer auftritt, sondern seine eigene Sache führt, Rechenschaft fordert für das, was ihm selbst angetan wurde.

Es hat keinen Zweck, all die kleinen und mittelgroßen Lyriker aufzuzählen, die gleich Nekrasow zuerst Bürger und dann Dichter sein wollten, ihrer Bürgerpflicht aber am besten durch Versemachen genügen zu können meinten. Als Menschen durchweg liebenswürdige Erscheinungen, sind sie als Dichter gewaltig überschätzt worden. Daß viele von ihnen für ihre Überzeugung schwer leiden mußten, erfüllt uns mit Achtung vor ihrer Persönlichkeit, erhöht aber den Wert ihrer Dichtungen nicht.

Nur halb gehört zu dieser Gruppe Nikolaj Platonowitsch Ogariow (1813—77), der Jugendfreund und Schicksalsgenosse Herzens, ein idealistischer Schwärmer wie Stankewitsch,

im praktischen Leben ein Kind, von allen ausgenutzt und betrogen, durch eine unglückliche Ehe gebrochen, in einer zweiten Ehe nicht glücklicher, ein Philosoph, der sich mit den schwierigsten Problemen herumschlägt, kühne Systeme entwirft, aber kein einziges auszubauen vermag. Seine Zusammenarbeit mit Herzen, dem er 1856 ins Ausland gefolgt war, führte zu dem Verbot seiner sämtlichen Schriften in Rußland. Liest man aber die im Ausland erschienenen Sammlungen seiner Gedichte, so ist man erstaunt, wie wenig Zensurwidriges sie enthalten und wie unbedeutend die politischen Gedichte gegenüber den rein persönlichen erscheinen. In diesen persönlichen Gedichten aber zeigt sich Ogariow, wie S. Wengerow treffend bemerkt, als „ein Dichter ohne Jugend, ohne Gegenwart, der nur in seinen Erinnerungen lebt". Und es sind immer wehmütige Erinnerungen und trübe Bilder, die ihn beschäftigen: ein verödetes Haus, eine Winterreise über endlose, schneebedeckte Flächen, verlorene und vergessene Liebe, ein sterbendes Kind, ein verregneter Tag, das sind die stimmunggebenden Momente, von denen der Dichter ausgeht, an denen sich seine „sinnende Melancholie" nährt. Auffallend ist die einschmeichelnde Melodik der Ogariowschen Verse: er ist ein durch und durch musikalischer Dichter.

Typische Vertreter der liberalen Durchschnittslyrik sind Michael Pawlowitsch Rosenheim (1820—87) und der bedeutend höher stehende, aber keineswegs bedeutende Alexej Nikolajewitsch Plestschejew (1825—93). Rosenheim, dem die Ehre zuteil wurde, daß eines seiner Gedichte Lermontow zugeschrieben wurde, war ein sehr geschickter Verseschmied, der banale Wahrheiten mit donnerndem Pathos in die Welt zu schleudern wußte, aus Alltagsbegebenheiten schwungvolle Balladen mit „humaner" Tendenz machte, die, vor anspruchslosen Zuhörern mit großen Gesten oder tränenerstickter Stimme vorgetragen, ihre Wirkung auch heute noch nicht verfehlen. Seine „Leere Kirche" findet man in allen russischen „Deklamatorien" neben Nekrasows „Betrachtungen vor einer hochherrschaftlichen Haustür". Die Unechtheit des Rosenheimschen Radikalismus, seine Phrasenhaftigkeit erkannte schon Dobroliubow, der seine Gedichte in einer Reihe köstlicher Parodien lächerlich machte.

Eine viel liebenswürdigere Erscheinung ist Plestschejew, der sich in den 40er Jahren mit Gedichten einführte, wie das immer wieder deklamierte und zitierte „Vorwärts":

„Nur vorwärts ohne Furcht und Zagen
Zum heil'gen Kampfe Mann für Mann!
Schon seh' ich's hell am Himmel tagen —
Der Freiheit Morgenrot bricht an!

Nur vorwärts in geschloßnen Reihen
Mit brüderlich vereinter Kraft!
Der Bund wird wachsen und gedeihen
Im Bannerschutz der Wissenschaft!"

(Übers. von Fr. Fiedler.)

So geht es noch sechs Strophen weiter. Das Gedicht ist bezeichnend für die ganze Gesinnungslyrik Plestschejews. Er redet, aber er bildet nicht. Unfreiwillig komisch wirkt ein Gedicht, in dem der prinzipienfeste Dichter die Liebe eines Mädchens zurückweist, das seine politischen Überzeugungen nicht teilt. „Ich kann vor deinem Götzen mein Haupt nicht neigen! Mir ward beschieden, alles zu hassen, was du sklavisch zu verehren gewohnt bist."

Plestschejew war wie Dostojewskij in die sogenannte Petraschewskij-Verschwörung verwickelt, wurde 1849 zum Tode verurteilt, begnadigt und als gemeiner Soldat in das Uralgebiet verschickt. Er brachte es bis zum Unterleutnant und erhielt 1857 die Erlaubnis, in die Residenz zurückzukehren. In den nach der Heimkehr entstandenen Gedichten herrscht keine Kampfstimmung mehr, sie sind auf einen elegisch-wehmütigen Ton gestimmt, der

ganz gewiß ehrlich und aufrichtig ist, aber doch nicht tiefer ergreift, weil eine zu wenig bedeutende Persönlichkeit hinter den Versen steht. Entzückend sind dagegen Plestschejews zahlreiche Kinderlieder; aus ihnen spricht ein warmes Herz und ein tiefes Gemüt, innige Liebe zum Kinde und Verständnis für sein Seelenleben. Plestschejew hat auch sehr viel übersetzt, besonders aus dem Deutschen, unter anderm Heines „William Ratcliff" und viele Gedichte von ihm, Hebbels „Maria Magdalene", Michael Beers „Struensee", Gedichte von Herwegh, Lenau, Eichendorff, Robert Prutz usw. Die Übersetzungen sind sehr glatt und formgewandt, werden aber der Eigenart der einzelnen Dichter wenig gerecht; Herwegh ist von Petöfi, Heine von Eichendorff kaum zu unterscheiden.

Es ist bezeichnend, daß sich unter den Gesinnungsdichtern mehrere Übersetzer befinden. Zum Teil spielten auch hierbei die äußern Verhältnisse mit hinein: was man in seinem eigenen Namen nicht sagen durfte, wurde von der Zensur nicht beanstandet, wenn es von Heinrich Heine oder Victor Hugo kam. Ein Dichter, dessen Ruhm nur auf seinen Übersetzungen beruht, obgleich er neben einer Menge von eignen Gedichten auch zahlreiche Novellen geschrieben hat, ist Michael Larionowitsch Michajlow (geb. 1826, für einen revolutionären Aufruf „An die Jugend" 1861 verhaftet und nach Sibirien verbannt, wo er 1865 starb). Wie Shukowskij übersetzt er fast nur Dichtungen, in denen Empfindungen, Stimmungen und Gedanken zum Ausdruck kommen, die ihn selbst bewegen, und darum wirken seine Übersetzungen durchweg wie Originale. Aus seiner Nachdichtung von Longfellows „Traum des Negers", Thomas Hoods „Lied vom Hemde", Heines Gedichten spricht sein eigenes soziales Empfinden und sein revolutionärer Ingrimm.

Ein „Übersetzungsgenie" ganz anderer Art war Dmitrij Dmitrijewitsch Minajew (1835—89). Als selbständiger Dichter erwarb er sich in den 60er Jahren einen großen, aber schnell wieder verflogenen Ruhm durch eine Unmenge überaus witziger Spottgedichte, Parodien, Epigramme auf alle möglichen Tagesereignisse und Tagesgrößen; diese Stachelverse, die meist bei der Flasche improvisiert wurden und erst später den Weg durch die Presse machten — viele von den besten blieben auch ungedruckt —, überraschen nicht nur durch ihre Schlagfertigkeit, sondern auch durch die kühnen Reime, in die sie auslaufen; es gab buchstäblich kein russisches Wort, auf das Minajew nicht einen Reim gefunden hätte. Ein so starkes Formtalent schien vom Schicksal geradezu bestimmt zum Übersetzer, und Minajew hat denn auch tatsächlich alles mögliche übersetzt: Byron, Victor Hugo, Musset, Schiller, Goethe, Heine, Geibel, Dante, Bruchstücke aus dem Nibelungenlied usw. usw., alles in ungemein glatten, flotten Versen, die man aber nicht neben die Urbilder halten darf. Denn der Übersetzer kannte außer etwas Französisch keine einzige fremde Sprache: er ließ sich von irgendeinem sprachkundigen Freunde das englische, deutsche oder italienische Gedicht „vom Blatt" in russische Prosa übersetzen und diktierte dann meist sofort seine Verse.

Als vielgerühmte Versübersetzer mögen hier endlich noch Nikolaj Wasiljewitsch Gerbel (1827—83) und Peter Isajewitsch Weinberg (1830—1908) genannt werden, Übersetzer nicht aus einem innern Verhältnis zu den übersetzten Dichtern, wie Michajlow, oder aus bloßer Freude am Versemachen, wie Minajew, sondern aus literarhistorischen und volkserzieherischen Gründen. Beide, besonders Gerbel, sind von dem Wunsche getrieben, die Meisterwerke der Weltliteratur dem russischen Volk zu vermitteln; unter Gerbels Leitung erschienen die ersten russischen Gesamtausgaben der Werke Schillers, Shakespeares, Byrons und Goethes

und umfangreiche Anthologien deutscher, englischer und slawischer Dichter. Für diese Ausgaben gewann Gerbel alles, was sich auf dem russischen Parnaß mit Übersetzungen befaßte; er selbst übertrug nur, wofür sich kein anderer Übersetzer finden wollte. Ähnlich wirkte Weinberg, der mehrere Shakespearedramen, Schillers „Wallenstein“ und Goethes „Faust“ übertrug, gleich Gerbel ein fleißiger, gewissenhafter Arbeiter, aber kein Dichter.

Eine ganz eigentümliche Stellung nimmt inmitten der liberalen Tendenzdichter Alexej Michajlowitsch Shemtschushnikow (1821—1908) ein. In jungen Jahren war er einer der Mitschöpfer des köstlichen Kosma Prutkow, von dem noch zu reden sein wird (S. 305), verfaßte auch ein paar hübsche Lustspiele in Versen, die aber ziemlich unbeachtet blieben; in den 60er und 70er Jahren tauchte in dieser oder jener Zeitschrift ab und zu einmal ein Gedicht von ihm auf, das sich kaum über den Durchschnitt der Gesinnungslyrik jener Zeit erhob. Er selbst erklärte in der Vorrede zu der ersten Gesamtausgabe seiner Gedichte (1892), er wäre in den 60er Jahren zu der Überzeugung gekommen, daß niemand seine Verse brauche; was er hätte sagen können, sei von Nekrasow gesagt worden, zum „reinen Lyriker“ hätte er aber die Befähigung nicht besessen. Darum sei er fast ganz verstummt; erst mit 60 Jahren sei in ihm die Empfindung wach geworden, daß auch er etwas zu sagen habe, und damit auch der Wunsch, sich auszusprechen. Und so stehen wir vor der merkwürdigen Tatsache, daß ein starkes dichterisches Talent zur vollen Entfaltung erst in einem Alter gelangt, das zu erreichen den wenigsten russischen Dichtern vergönnt war. Zwischen Siebzig und Achtzig sind Shemtschushnikows beste Gedichte entstanden. Was andere verstummen machte, löste ihm die Zunge: die Reaktionszeit des letzten Vierteljahrhunderts. Ihr gilt sein Kampf. Aber dieser Kampf wird nicht mehr mit den Waffen geführt, deren sich einst Nekrasow bediente. Es ist ein Greis, der zu uns spricht. In einem schönen Gedicht aus dem Jahre 1898 nennt Shemtschushnikow sich einen erlöschenden Kamin in einem alten verlassenen Hause: nur noch hin und wieder flackert die Flamme aus der Asche empor, und dann huschen seltsame Schatten unruhig die Wände entlang, und die Bilder der Ahnen scheinen die Köpfe aus ihren Rahmen zu recken. In der Tat mißt er immer wieder die neue Zeit an den freisinnigen Idealen seiner Jugend, und sein Urteil lautet: mene tekel upharsin. Dieses Urteil kleidet sich bald in die Form scheinbar gutmütigen Spottes — „Vor das Fenster nach Europa stellt man schon den Laden vor“, heißt es in einem Gedicht —, bald in die Form einer schmerzlichen Klage: der Dichter spricht etwa von seinem Sohn, der als Kind gestorben ist, und dankt dem Schicksal, daß es den Knaben nicht hat heranwachsen lassen, denn was wäre aus ihm geworden? Er hätte vielleicht seinem Leben mit eigener Hand ein Ende gemacht, oder er schmachtete in der Verbannung, oder er wäre dem Zug der Zeit gefolgt und ein Streber und Kriecher geworden ... „Wie müßte ich um meinen eignen Sohn sorgen, wenn mir um andere schon so bange ist!“ Eines der stärksten Gedichte Shemtschushnikows ist „Das Roß des Caligula“ (1895); hier steigert sich der Spott zum Ingrimm, und die Jamben des 74jährigen Dichters haben einen ehernen Klang, der an den jungen Lermontow erinnert. Shemtschushnikow knüpft an ein paar Verse Dershawins an, in denen der Einfall des Caligula, sein Pferd zum Senator zu ernennen, als schmachvolle Tat bezeichnet wird. Shemtschushnikow widerspricht dem alten Dichter und findet die Idee des wahnsinnigen Cäsar glänzend:

„Warum sollte der Gaul nicht im Senat sitzen, dessen vornehme Mitglieder von Rechts wegen in den Pferdestall gehörten? War sein lustiges Wiehern etwa schädlicher für das Reich als das

sklavische Schweigen und die schmeichlerischen Reden der Senatoren? Stellte der Gaul mit seiner schönen Schnauze die nichtssagenden Fratzen rings um ihn herum nicht ganz in Schatten? Beschämte er durch seine stolze Haltung nicht die Leute, die nichts anderes verstanden als im Staub zu kriechen? Nein! Ich bleibe bei meiner Meinung: es gibt kein zweites Beispiel einer so großartigen Verachtung gegenüber Feiglingen und Sklaven!"

Shemtschushnikow war aber nicht nur politischer Dichter; aus seiner späten Zeit besitzen wir auch rein lyrische Gedichte von großer Feinheit und Zartheit. Eines der schönsten, wenn nicht überhaupt das schönste, das er geschrieben hat, ist das folgende, das dem Gefühl der Erdentrücktheit des Greises ergreifenden Ausdruck gibt:

„Leb' ich noch lange? Wer kann es ergründen!
Matt glimmt die Flamme noch, traurig, verwaist.
Langsam die Kräfte des Körpers entschwinden,
Aber es wachsen schon Flügel dem Geist.

O dieses Harren voll Wehmut und Süße!
Ist's doch, als wenn mein bisheriges Sein,
Heimat, Natur noch den Scheidenden grüße ...
Was ich besaß, dünkt mich gar nicht mehr mein.

Kaum noch empfind' ich des Körpers Beschwerde,
Auf steht zum Reiche der Schatten das Tor.
Leise schon löst sich der Geist von der Erde,
Die ihm so lieb doch, und hebt sich empor.

Frei von der Leidenschaft quälendem Wüten,
Wandl' ich still lächelnd mit schwebendem Schritt
Wie über Wiesen, doch keine der Blüten,
Nicht einen Grashalm mein Fuß mehr zertritt."

Zeiten, wie Rußland sie in den 50er und 60er Jahren durchlebte, sind ein ungemein fruchtbarer Boden für Satire und Parodie. Alle großen Zeitschriften dieser Jahrzehnte hatten ihre satirische Ecke, in denen der große Ideenkampf mit der Waffe des Spottes und Witzes ausgefochten wurde. Unter den verschiedensten Decknamen beteiligten sich an dem lustigen Turnier dieselben Dichter, die auf den ersten Seiten des jeweiligen Heftes ihre Ideen in ernsten Gedichten, Erzählungen und kritischen Aufsätzen verfochten hatten. So stellte sich im „Sowremennik" der eine der beiden Herausgeber, Panajew, dem Publikum als „Neuer Poet" vor. Dobroliubow bediente sich mit Vorliebe des merkwürdigen deutschen Namens Konrad Lilienschwager, um Rosenheims falsches „bürgerliches" Pathos und Feths Mondscheinlyrik zu verhöhnen. Die Slawophilen hatten in Boris Almasow (1827—76) einen ungemein witzigen Spötter, der als „Erast Blagonrawow" (der Wohlerzogene) im „Moskwitianin" den Radikalen zu Leibe ging. In andern Blättern tummelten sich Minajew, Weinberg, Kurotschkin usw.

Einen ganz eigenartigen „Dichter" zählte der „Sowremennik" in den 50er Jahren zu seinen Mitarbeitern, den Wirklichen Staatsrat und Ritter des Stanislausordens erster Klasse Kosma Petrowitsch Prutkow, Vorsteher des St. Petersburger Eichamts, geboren 1804, gestorben 1864. Dieser hochgestellte Herr veröffentlichte lyrische Gedichte, Fabeln, Aphorismen, geschichtliche Materialien und einen tiefsinnigen Entwurf: „Zur Einführung

einer einheitlichen Denkart in Rußland". In den 60er Jahren erschienen seine „Sämtlichen Werke" in einem Bande mit einer biographischen Einleitung, aus der man erfuhr, daß der ehrenwerte Beamte sich nie mit Poesie befaßt hätte, wenn er nicht von drei gewissenlosen jungen Leuten, dem Grafen Alexej Konstantinowitsch Tolstoj und dessen Vettern, den beiden Brüdern Alexej Michajlowitsch Shemtschushnikow und Wladimir Michajlowitsch Shemtschushnikow, „verführt" worden wäre. Diese leichtsinnigen Herren (in Wirklichkeit natürlich die Verfasser der Gedichte) hätten ihm eingeredet, ein Mann, der einen so hohen Posten im Staat bekleide, könne einfach alles, also auch dichten; es komme bloß auf den Versuch an. Er versuchte es und fand bald Geschmack am Dichten. So entstanden seine köstlichen Fabeln, deren Hauptmerkmal ihre gänzliche Pointenlosigkeit ist, und seine noch köstlicheren lyrischen Gedichte und Balladen, die er für Nachahmungen ansah, die aber dem Leser als geniale Parodien erscheinen: gerade die schwachen Seiten seiner Vorbilder weiß Kosma Prutkow mit unglaublicher Sicherheit herauszufinden und in seinen Nachahmungen so stark zu betonen, daß man später die Originale nicht mehr lesen konnte, ohne immer wieder an Kosma Prutkow erinnert zu werden. So hat er seinem „verehrten Kollegen im Finanzministerium" Benediktow (vgl. S. 170) den Todesstoß versetzt, indem er in dessen Stile den Hals seiner Geliebten besang; so hat er das theatralische Griechentum Stscherbinas (vgl. S. 329) lächerlich gemacht; so hat er unvergleichliche romantische Schauerballaden und spanische Romanzen in klappernden Trochäen, schelmische Liebeslieder, die beinahe von Heine sein könnten, gedichtet, kurz, die kleine Auswahl seiner Gedichte zeigt die ganze russische Lyrik von 1830–50 im Hohlspiegel.

Das Charakterbild des Kosma Prutkow wird aber erst vollständig, wenn wir uns in seine zahlreichen Aphorismen vertiefen, von denen die meisten noch heute als geflügelte Worte in Rußland umgehen. In diesen Sinnsprüchen offenbart sich die Seele des stumpfsinnigen Bureaukraten, für den es nur zwei Tugenden gibt: Sitzfleisch und Gehorsam, in ihrer vollen Glorie. Mit diesen zwei Tugenden ist in der Welt alles zu erreichen; wer alle Dinge mit den Augen seiner hohen Vorgesetzten sieht, an deren Verordnungen keinerlei Kritik übt, nicht ins Unermeßliche schweift, kann sicher sein, einmal selbst ein hoher Vorgesetzter zu werden, der das Vorrecht genießt, alles besser zu wissen als andere Leute und seine Weisheit im Kommandoton, der keinerlei Widerspruch duldet, von sich zu geben. „Niemand kann das Unfaßbare fassen!" lautet einer dieser Aphorismen, der mehrmals wiederkehrt, einmal sogar in der schroffen Form: „Spucke dem ins Gesicht, der behauptet, man könne das Unfaßbare fassen!" Und ein anderer Ausspruch ergänzt diesen aufs beste: „Wenn du einen Springbrunnen hast, so verstopfe ihn mit einem Pfropfen; auch der Springbrunnen will seine Ruhe haben." Dafür aber lautet ein anderer Spruch: „Fleiß und Eifer überwinden alles!" Fleiß und Eifer sind wichtiger als Wissen: „Ein eifriger Beamter braucht sich um seine Unwissenheit keine Sorge zu machen, denn für jede neue Sache werden ihm die entsprechenden Akten vorgelegt." Überhaupt: „Nur im Staatsdienst erkennst du die Wahrheit." Eine dieser Wahrheiten lautet: „Den mit Sternen besäten Himmel vergleiche ich stets der Brust eines verdienten Generals." Und eine zweite, noch tiefere: „Wenn es keine Schneider gäbe, sag: wie könntest du dann die verschiedenen Ämter unterscheiden?" Denn nicht auf Justiz, Finanzen, Diplomatie, Unterrichtswesen kommt es an, sondern nur auf die Uniform, die der Beamte anhat. Das beste wäre, man steckte ganz Rußland in Uniform. Darauf zielt der geniale Entwurf Prutkows „Über Einführung einer einheitlichen Denkart".

Die „Sämtlichen Werke“ Kosma Prutkows sind viel mehr als ein harmloser Ulk. Das beweist schon die Tatsache, daß sie immer neu aufgelegt werden, während die ganze übrige Satiren- und Parodiendichtung der 60er Jahre, soviel Geist und Witz auch in ihr steckt, heute vergessen ist. Kosma Prutkow aber lebt, und viele der von ihm „nachgeahmten“ Dichter leben überhaupt nur noch durch seine „Nachahmungen“. Die Brüder Shemtschushnikow und ihr gräflicher Vetter hatten in ihrer heitern Laune einen Typus von überzeugender Echtheit geschaffen, — das ist des Rätsels Lösung. Der Literarhistoriker Iwanow-Rasumnik, wohl der erste, der sich ernsthaft mit Kosma Prutkow beschäftigt hat, nennt ihn treffend den Leibphilosophen einer Epoche, deren Shakespeare Kukolnik und deren Pindar Benediktow war.

Endlich sei noch ein Satiriker der 60er Jahre genannt, Wasilij Stepanowitsch Kurotschkin (1831—75), der Begründer und Herausgeber des einflußreichen Witzblattes „Iskra“ (vgl. S. 253). Seine Satiren und Parodien sind heute vergessen, obgleich es ein wirklicher Genuß ist, in einem der alten, heute sehr selten gewordenen Jahrgänge der „Iskra“ zu blättern. Unsterblich gemacht hat er sich aber durch seine glänzenden Übersetzungen der Lieder Bérangers. Nicht nur die Leichtigkeit und Grazie des Originals ist mit unnachahmlicher Meisterschaft wiedergegeben, — der Franzose ist ganz und gar zum Russen geworden, ohne daß ihm auch nur im geringsten Gewalt angetan wäre. Lieder wie „Der neue Frack“, „Großmutter erzählt“, „Der Leichtfuß“ wirken durchaus als russische Originaldichtungen; „Der alte Korporal“ wird in Dargomyshskijs ausdrucksvoller Vertonung in ganz Rußland gesungen; „Der Invalide“ steht in allen russischen Schullesebüchern und wird von den Zehnjährigen auswendig gelernt. Wie Robert Burns’ Lieder durch Ferdinand Freiligrath zu deutschen Volksliedern geworden sind, so Bérangers Lieder in Rußland durch Kurotschkin.

Die Slawophilen hatten in ihren Reihen viel weniger Kampf- und Tendenzdichter aufzuweisen als ihre Gegner. Unter den sogenannten Dichtern der „reinen Kunst“ finden sich einzelne, die stark zu den Slawophilen hinneigten, zum Teil auch slawophile Ideen predigten, wie Tiutschew und Majkow, aber während bei Nekrasow und Nikitin die Tendenzdichtung den eigentlichen Nerv ihres Schaffens bildet, handelt es sich bei jenen nur um gelegentliche Äußerungen — mitunter möchte man auch sagen: Entgleisungen —, die man ruhig wegstreichen könnte, ohne daß das Gesamtbild des einzelnen Dichters dadurch litte.

Stärker treten die slawophilen Tendenzen bei den eigentlichen Führern der Bewegung hervor, von denen aber nur wenige als echte Dichter gelten können. Zu den wenigen gehört Chomiakow (vgl. S. 221ff., Abb. 51). Die Strophen, mit denen er den Krimkrieg begrüßte, sind schon mitgeteilt worden (S. 227), leider nur in Prosaübersetzung. Es geht ein großer, feierlicher Ton durch alle Gedichte Chomiakows, wie Glockenläuten und Orgelklang; das Liebliche, Idyllische ist ihm ganz fremd. Für ihn heißt Dichten nicht Schildern, Darstellen, sondern Predigen, Erheben, Begeistern. Wenn er einmal von der Natur spricht, so handelt es sich nicht um Baum und Strauch, sondern um Himmel und Sterne:

„Nachts, indes die Menschen träumen,
Blick empor zum Äther du:
In den unermeßnen Räumen
Trägt sich Wunderbares zu;

Durch den Schattenflor des dunkeln,
Schlafumfangnen Erdenlands
Strahlt ein unversiegend Funkeln,
Ew’ger Himmelsampeln Glanz.

Aber laß in jene Fernen
Deine Blicke schärfer spähn:
Zahllos hinter diesen Sternen
Wirst du andre Sterne sehn.

Schaue hin, du siehest neue,
Siehst des Schimmers mehr und mehr:
Die unendlich tiefe Bläue
Füllt der Sterne Strahlenheer."

Aber auch diese Schilderung der Sternenwelt ist nur ein Sinnbild: ebenso unendlich tief und reich, heißt es weiter in dem Gedicht, ist auch das Evangelium Christi:

„Siehe dort sich dir entrollen
Weit und weiter, endlos weit,
Einer ganzen strahlenvollen
Himmelstiefe Herrlichkeit.

Glanz an Glanz siehst du sich schließen,
Siehst des Schimmers mehr und mehr,
Und ins Herz wird Licht dir gießen
Dieser Sterne Strahlenheer."

(Übers. von Karoline Pawlowa.)

Die slawophile Idee der Demut als der eigentlichen Tugend des russischen Volkes kommt auch in Chomiakows Gedichten immer wieder zum Ausdruck, aber auch sie wird mit machtvollem Pathos gepredigt. So wenn in dem „Psalm" Gott der Herr die kostbaren Gaben Israels zurückweist, weil ihm ein gerechtes und liebevolles Herz mehr wert ist als Weihrauch und Gold:

„Was sollen mir die Hochaltäre?
Vor mir ist Stein und Gold nur Tand,
Der ich die Erde schuf, die Meere,
Der ich den Himmel ausgespannt.

Was soll mir eures Goldes Spende?
Dort in der Vorwelt hart Gestein
Wie Wasser gossen meine Hände
Das glühende Metall hinein.

Was soll mir Weihrauch? Sieh, es schwinget
Die Erde in dem Äther sich,
Ein taugetränktes Rauchfaß bringet
Als Weihrauch Blütenduft für mich."

(Übers. von J. Schulz.)

Auch Apollon Grigorjew (vgl. S. 278) hat einige sehr schöne lyrische Gedichte geschrieben, die mehr sind als nur slawophile Tendenzpoesie. In dem Gedicht „Die Stadt" nimmt er mehrere moderne Poesien, die sich mit dem Problem „Petersburg" befassen, voraus. Er liebt die Stadt am Meer, weil er unter der Eiskruste ihr schweres qualvolles Leiden erkannt hat; er weiß, daß all ihr Glanz, all ihre rauschenden Feste nur Betrug sind, daß sie die Seufzer und Tränen der Gemarterten nicht ersticken können. Und ganz wunderbar wird zum Schluß die unheimlich-bange Stimmung wiedergegeben, die in den hellen nordischen Sommernächten sich der Seele bemächtigt. In der schauerlichen Stille, in der klaren Durchsichtigkeit der Nächte glaubt er all die Gespenster zu sehen, die in dieser, wider alle Gesetze der Natur durch die geniale Willkür eines einzelnen erschaffenen Stadt umgehen ...

Von den beiden Brüdern Aksakow hat Konstantin (vgl. S. 222) sich nur gelegentlich poetisch betätigt, unter anderm mit einem schwungvollen Hymnus auf die Freiheit des Wortes; dagegen war Iwan Sergejewitsch Aksakow (1823—86) ein sehr fruchtbarer Dichter. Seine Verserzählung „Der Vagabund", deren Held ein seinem Herrn entflohener Leibeigener ist, machte 1851 seiner Beamtenlaufbahn ein jähes Ende: er wurde von seinen Vorgesetzten darüber aufgeklärt, daß „Versemachen" und dem Staate dienen zwei Dinge seien, die sich nicht gut vereinen ließen; er kam darauf um seine Entlassung ein. Von seiner Lyrik hat man mit Recht gesagt, seine Muse und die Nekrasows seien leibliche, wenn auch ungleiche Schwestern. Wie Nekrasow kämpft er für Freiheit und Männerwürde und ruft die Trägen zur Tat; „seine Gedichte sind das schönste Kapitel seiner Publizistik". Gewiß ist er mehr

Rhetor als Dichter, aber wie er als Redner auch Andersdenkende durch seinen reinen Idealismus, die Tiefe seiner Überzeugung und die echte Begeisterung hinzureißen wußte, so weiß er auch als Dichter zu packen. Ihm liegt die große Geste und das flammende Wort. Dabei hatte er selbst von seiner Poesie keine sehr hohe Meinung und erklärte, er gäbe alle seine Gedichte gern nicht nur für einen Vers Tiutschews, sondern auch für manchen Vers Polonskijs hin.

Der slawophile Durchschnittsdichter tritt uns in dem schon einmal erwähnten Almasow entgegen. Sein Name sei hier genannt als Ersatz für ein Dutzend anderer, die noch ein paar Stufen tiefer stehen, wie Krestowskij, Berg usw. Almasow ist köstlich als Parodist, wenn er etwa Schillers „Siegesfest" dazu benutzt, um das „Begräbnis" der eingegangenen Zeitschrift „Russkaja Retsch" zu schildern und die Größen der damaligen Literatur und Journalistik nacheinander ihr Sprüchlein aufsagen läßt, oder wenn er im Anschluß an Lermontows Strophen „Nichts erwartet mehr mein Herz hienieden . . ." (vgl. S. 195) einen Staatsrat davon träumen läßt, wie schön es wäre, auch nach der Pensionierung immer noch weiter mit Titeln und Orden bedacht zu werden. Er zeichnet mit viel Witz und noch mehr Behagen kleine satirische Genrebilder, etwa den nihilistischen Hauslehrer, der die Jungen des Geheimrats unterrichtet und mit ihrer erwachsenen Schwester „Kraft und Stoff" liest und sich einbildet, ihr Herz zu gewinnen, bis sie ihn, gerade da er sich am Ziele glaubt, mit der Mitteilung ihrer Verlobung mit einem Gardeleutnant überrascht u. dgl. m. Aber wenn er „erhaben" werden will, verfällt er ebenso rettungslos der Phrase wie Plestschejew und die andern dii minores im liberalen Lager. Dann kanzelt er in einem Gedicht auf den Ausbruch des Krimkriegs „Rußland und der Westen", im vollen Gegensatz zu Chomiakows ernster Bußpredigt, alle Völker Europas ab. Den „verständigen Söhnen des kalten Deutschlands" wird z. B. empfohlen, „auf ihrem bisherigen Wege hübsch langsam weiter zu trippeln und den Homer und Sophokles zu kommentieren", statt sich mit Weltpolitik zu befassen! Das Gedicht schließt mit der Prophezeiung:

„Und sieh! Der Weltgeschichte Steuer
Liegt in des Russenzaren Hand!"

Aber die Weltgeschichte nahm einen andern Kurs.

7. Die Dichter der „reinen Kunst".

In schroffem Gegensatz zu Nekrasow und seiner Richtung steht eine Anzahl von Dichtern, die in den ältern russischen Literaturgeschichten als „Vertreter der reinen Kunst" bezeichnet werden. Die Bezeichnung hat sich so eingebürgert, daß man sie beibehalten muß, obgleich sie eigentlich irreführend ist. Denn es handelt sich nicht etwa um eine Gruppe von lebens- und wirklichkeitsfremden Schöngeistern, noch weniger um politisch gleichgültige oder gar gesinnungslose Dichter, sondern nur um Dichter, die es grundsätzlich verschmähten, ihr Schaffen ganz und gar in den Dienst der sozialen oder politischen Idee zu stellen. Sie alle haben auch politische Gedichte geschrieben, aber sie fühlten sich vor allem doch als „freie Priester freier Kunst" und Puschkins Wort: „Geboren sind wir für Begeisterung, für süße Klänge und Gebet" war ihr Wahlspruch, wie sie denn auch in Puschkin und Goethe ihre Meister und Vorbilder sahen. Von einer „Schule" oder auch nur einer geschlossenen Gruppe kann

nicht die Rede sein; jeder Dichter ist eine Persönlichkeit für sich, jeder geht seine eigenen Wege; als Gruppe erschienen sie nur ihren Gegnern.

Der älteste und bedeutendste Dichter dieser Gruppe, vielleicht überhaupt der größte Lyriker, den Rußland seit Puschkin gehabt hat, ist Fedor Iwanowitsch Tiutschew (Abb. 67). Er wurde am 23. November 1803 auf seinem elterlichen Gut Owstug im Gouvernement Oriol geboren, gehört also eigentlich der ältern Generation der Puschkin, Baratynskij, Gogol usw. an. Seine ersten Gedichte erschienen auch schon in den 20er und 30er Jahren vereinzelt in Zeitschriften, fanden aber wenig Beachtung, da der Dichter seinen Namen nicht nannte und seinen lyrischen Schöpfungen selbst nicht die geringste Bedeutung zumaß. Das änderte sich auch nicht, als Puschkin 1836 in seinem „Sowremennik" 16 Gedichte Tiutschews unter der Überschrift „Gedichte, aus Deutschland eingesandt" und wieder nur mit den Anfangsbuchstaben des Verfassers F. T. gezeichnet, zum Abdruck brachte. Erst 1850 brachte Nekrasow im „Sowremennik" einen begeisterten Aufsatz über Tiutschew und fügte ihm gegen 20 bisher anonym in Zeitschriften verstreut gewesener Gedichte an. Dann gelang es Turgenew, Tiutschew zu überreden, daß er ihm die Herausgabe seiner Gedichte gestatte. Die Sammlung erschien 1854 im Verlag des „Sowremennik" und enthielt 110 Gedichte. Gleichzeitig veröffentlichte Turgenew im „Sowremennik" eine ausführliche Besprechung dieser Gedichtsammlung. Er sagt hier:



Abb. 67. F. J. Tiutschew.
Nach Photographie.

„Mag das für die Zeitgenossen auch kränkend sein, allein für uns steht Tiutschew, der der vorhergegangenen Generation angehört, hoch über all seinen Brüdern in Apoll. Es ist nicht schwer, die einzelnen Eigenschaften aufzuzählen, die bei den begabtesten unter den heutigen Dichtern stärker entwickelt sind als bei ihm, aber nur Tiutschew allein hat das Gepräge der großen Zeit, der er angehört und die einen so klaren und kraftvollen Ausdruck bei Puschkin gefunden hat. Bei ihm allein finden wir jenes Gleichgewicht des Talents, jene Harmonie der Begabung mit dem Leben des Dichters, mit einem Wort wenigstens einen Teil dessen, was in seiner vollen Entwicklung die eigentlichen Kennzeichen des großen Talents ausmacht. Tiutschews Begabung ist ganz in sich abgeschlossen, er beherrscht sie vollkommen. Sein dichterisches Wesen enthält keine andern Elemente als rein lyrische, aber diese Elemente sind klar und bestimmt und völlig mit der Persönlichkeit des Dichters verwachsen; seine Gedichte wirken nicht gemacht, sie scheinen durchweg Gelegenheitsgedichte in Goethes Sinne zu sein, d. h. sie sind nicht erdacht, sondern von selbst gewachsen wie Früchte am Baum..."

Es ist eigentümlich: in Tiutschews Elternhause wurde fast nur französisch gesprochen; er verließ mit 19 Jahren Rußland und kehrte erst mit vierzig wieder zurück; nach dem Tode

seiner ersten Gattin, einer geborenen Komtesse Bothmer, die kein Wort russisch verstand, heiratete er wieder eine des Russischen unkundige deutsche Dame (eine Freifrau von Börnheim, geb. von Pfeffel); auch mit seinen russischen Freunden schrieb er sich meist in französischer Sprache. Und gerade er wurde zum großen russischen Lyriker, der in seinen Versen eine außerordentliche Sprachbeherrschung zeigt.

Von den zweiundzwanzig Jahren, die Tiutschew außerhalb Rußlands verbrachte, entfällt der größte Teil auf München, wo er Attaché bei der russischen Botschaft war. Erst 1837 wurde er an die Gesandtschaft in Turin versetzt, wurde aber schon nach zwei Jahren wegen eines an sich sehr harmlosen Disziplinarvergehens seines Amtes enthoben und lebte nun noch drei Jahre als Privatmann in München, bis er 1844 nach Rußland übersiedelte und bis zu seinem Tode (15. Juni 1873) als Zensor beim Auswärtigen Amt tätig war. Der lange Aufenthalt in München, wo er u. a. mit Schelling und besonders viel mit dem nur wenig ältern Heinrich Heine verkehrte, hat sein Schaffen entscheidend beeinflußt. Stärker als die Dichter seines Volkes haben die Deutschen, insbesondere Goethe auf ihn eingewirkt. In einem Gedicht auf Goethes Tod nennt er den Meister das „schönste Blatt am hohen Baum der Menschheit, das von den reinsten Säften des Baumes genährt, von den reinsten Strahlen der Sonne zur Entfaltung gebracht“ worden sei. Er hat auch mehrere Gedichte Goethes („Der Sänger“, „Nord und West und Süd zersplittern“, „Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ u. a.), Schillers („Lied an die Freude“, „Das Siegesfest“) und Heines ins Russische übersetzt. Was ihn aber Goethe nahe bringt, ist vor allem sein Pantheismus und seine Auffassung des eigenen Schaffens als Gelegenheitsdichtung. Ihm ist das Dichten nur Selbstbefreiung, aber ihn ganz zu befreien vermag es auch nicht, weil das Wort überhaupt nicht ausreicht, allem Ausdruck zu geben, was die Seele erfüllt. In einem seiner schönsten Gedichte, „Silentium“, sagt er:

Abb. 68. Handschrift Tiutschews.
Übersetzung der Verse von Heinrich Heine:
Wie der Mond sich leuchtend dränget
Durch den dunkeln Wolkenflor,
Also taucht aus dunkeln Zeiten
Mir ein lichtes Bild hervor.

„Verstumm', entweich und schließe ein
Die Träume und Gefühle dein!
Was in der Seele leis erwacht,
Mag wie die Sterne in der Nacht
Stumm auf- und untergehen: neig'
Dein Haupt in Dankbarkeit und schweig.

Kann je ein Herz verkünden – sich?
Ein andrer je ergründen – dich?
Und deines Lebens Sinn und Fug?
Gedanken, ausgedrückt, sind Lug.
Du trübst den Born, drin wühlend: neig'
Zum Trank dein Angesicht und schweig.

Lern' leben ganz in dir allein:
Ein Weltall ist die Seele dein,
Wo Zauber und Geheimnis spricht;
Sie blendet grelles Tageslicht,
Betäubt der Lärm des Lebens: neig'
Dein Ohr dem Sphärenklang und schweig." (Übers. von W. E. Groeger.)

Gerade das war es, was Tiutschew dem jüngern Dichtergeschlecht des ausgehenden Jahrhunderts so nahe brachte: das Unausgesprochene, das man in all seinen Dichtungen spürt. Er ist der erste echte Romantiker unter den russischen Dichtern, weil ihm wie Novalis die Welt der Erscheinungen zur Welt des Scheins wird, hinter der sich das wahre Sein verbirgt, das der Mensch nicht fassen, nicht in Worten bestimmen kann, dessen Größe er nur ahnen, nur stammelnd verkünden kann. Dieses wahre Sein nennt Tiutschew Natur. Unter seinen Gedichten finden sich wunderbare Naturschilderungen, Strophen, deren Inhalt ein volles Aufgehen des Ich im All ist, wie in „Dämmerung":

„Leis zerfließen blaue Schatten,
Farben bleichen, Laute taun;
Leben, Lärmen weich ermatten
In ein Dämmern, ein Geraun ...
Hörbar unsichtbare Runde
Zieht ein Falter vor den Hallen ...
Namenloser Sehnsucht Stunde!
Alles in mir, ich in allem!" (Übers. von W. E. Groeger.)

Aber — und darin vor allem zeigt sich Tiutschews Eigenart, das ist der Kern seiner Weltanschauung — das All offenbart sich ihm nicht als ewige Harmonie, sondern er empfindet die Harmonie als etwas, das sich erst aus dem ewigen Chaos gelöst hat; und das Chaos ist nicht vernichtet, sondern es lebt weiter, geheimnisvoll und drohend.

„... traumhaft schweben wir, von allen Seiten
Vom Flammenabgrund loh umkreist,"

heißt es in einem Gedicht Tiutschews. In einem andern spricht er von der Nacht, die den lichten Tag als goldenen Teppich über den Abgrund gebreitet hatte; nun aber tritt sie ihre Herrschaft wieder an, rollt den Teppich zusammen, und der Mensch steht verwaist, nackt und bloß der dunkeln Tiefe gegenüber, „in seine Seele wie ins Nichts getaucht".

Dann wieder redet der Dichter den nächtlichen Sturmwind an:

„Sing nicht das grauenvolle Lied
Vom trauten Chaos, von dem greisen!
Die Welt der nächt'gen Seele zieht
Es gierig zu den Heimatweisen!
Sie strebt aus körperlicher Acht
Ins Orphische, des Stimmen riefen ...
Weck' nicht entschlafner Stürme Schlacht:
Das Chaos regt sich in den Tiefen ..." (Übers. von W. E. Groeger.)

Dieses Gefühl für die irrationale Grundlage alles Seins bringt Tiutschew wiederum Dostojewskij nahe. Der Philosoph Wladimir Solowjow, der das Wesen Dostojewskijs wie Tiutschews gleich tief erfaßt hatte, sagt über den Lyriker:

„Auch Goethe selbst erfaßte vielleicht nicht so tief wie unser Dichter die dunkle Wurzel des Weltseins, empfand nicht so stark und erkannte nicht so klar jene geheimnisvolle Grundlage allen Lebens – der Natur wie des Menschen – die Grundlage, auf der sowohl der Sinn der Weltentwicklung als das Schicksal der Menschenseele und die ganze Geschichte der Menschheit beruht . . ."

Und weiter:

„Das Chaos, d. h. die negative Unendlichkeit, der gähnende Abgrund jeglichen Widersinns und jeglicher Unform, die dämonischen Triebe, die sich gegen alles Positive und Notwendige erheben – das ist die tiefste Wesenheit der Weltseele und die Grundlage des ganzen Weltbaus. Die Entwicklung führt dieses chaotische Element in die Schranken der allgemeinen Harmonie, unterwirft es den Gesetzen der Vernunft, indem sie nach und nach in ihm den idealen Inhalt des Seins verkörpert, diesem wilden Leben Sinn und Schönheit verleiht. Aber auch in die Schranken der Weltharmonie geschlossen, gibt das Chaos von sich Kunde durch Aufruhr und wilde Triebe. Dieses Vorhandensein des chaotischen, irrationalen Urgrundes in der Tiefe des Seins verleiht den verschiedenen Erscheinungen der Natur jene Freiheit und Kraft, ohne die es weder Leben noch Schönheit gäbe. Leben und Schönheit in der Natur heißt soviel wie Kampf und Sieg des Lichtes über die Finsternis, aber damit wird notwendigerweise vorausgesetzt, daß die Finsternis eine wirkliche Macht ist."

Es ist bezeichnend, daß Tiutschews persönliche Erlebnisse sich in seinen Gedichten kaum spiegeln, – wenn nicht eine größere Anzahl von lyrischen Schöpfungen verloren gegangen ist, was bei der Gleichgültigkeit des Dichters gegen seine eigenen Werke sehr wohl denkbar wäre. Nur eine Anzahl Gedichte des Fünfzigjährigen legt Zeugnis ab von einer letzten Liebe (zu der Erzieherin seiner Töchter), die ihn so gewaltig gepackt hatte, wie keine der flüchtigen Leidenschaften seiner Jugend, die ihm und der Geliebten aber nur Qualen brachte. „Wie mörderisch ist unsre Liebe!" beginnt eines dieser Gedichte. „O wie viel zärtlicher und ängstlicher lieben wir am Abend unseres Lebens!" heißt es in einem andern.

Auch Tiutschews politische Anschauungen trugen dazu bei, daß die zünftige Kritik ihn lange nicht gelten lassen wollte. Er war konservativ und Slawophile, allerdings nichts weniger als ein stumpfsinniger Reaktionär. Sein Amt als Zensor faßte er als „Ehrenwache beim Gedanken" auf, der nicht etwa als „Gefangener" angesehen werden sollte. Seine politischen Anschauungen hat er in einer ganzen Reihe von Gedichten ausgesprochen, die sich aber mit seiner reinen Lyrik nicht messen können und von denen selbst sein Freund und Gesinnungsgenosse Iwan Aksakow sagte, nur der Name ihres Verfassers mache sie dem Leser wert. Immerhin tritt in vielen dieser Gedichte die gleiche Eigentümlichkeit, die man Tiutschew im persönlichen Verkehr nachrühmte, glänzend zutage: die Fähigkeit, einen Gedanken epigrammatisch zuzuspitzen, eine Pointe scharf herauszuarbeiten. So veranlaßte der Ausspruch des österreichischen Ministers von Beust: „Man muß die Slawen an die Wand drücken!" Tiutschew 1867 zu einem Gedicht „An die Slawen", in dem Rußland als die Wand bezeichnet wird, gegen die man die Slawen ruhig drücken möge. Jeder Stein dieser Wand sei lebendig, sie werde sich auftun, die Brüder in sich aufnehmen und sich wieder fest zusammenschließen; dann mag der Feind sich den Kopf an ihr einrennen. Eine ehrliche, starke Entrüstung spricht aus den zwölf Zeilen „Auf die Ankunft des österreichischen Erzherzogs zum Begräbnis des Kaisers Nikolaus" (1857); der Dichter faßt diesen Beileidsbesuch als Herausforderung auf und spricht der „apostolischen" Dynastie für den Verräterkuß an der Leiche des Zaren für alle Zeiten den Namen „Ischariot" zu.

Aber alle Rhetorik und Epigrammatik dieser politischen Gedichte verblaßt vor den drei Strophen, die Tiutschew, alle Parteistreitigkeiten beiseite lassend, seinem Volke widmete:

„Diese darbende Umgebung,
Dieses Leben voll Beschwerde –
Heimat duldender Ergebung,
Du, des Russenvolkes Erde!

Nicht erkennt und nicht gewahret
Stolzer Fremdenblick die Größe,
Die an dir sich offenbaret,
Still, in demutsvoller Blöße.

Er, der für die Welt gelitten,
Seiner Kreuzeslast erlegen,
Hat in Knechtsgestalt durchschritten
Dich mit seinem Himmelssegen.“ (Übers. von W. Wolffsohn.)

Während Tiutschew von Anfang an ein Dichter „für wenige“ gewesen und es bis auf den heutigen Tag geblieben ist, brachte es ein anderer, von der Kritik zu den Vertretern der reinen „Kunst“ gezählter Dichter, Graf Alexej Tolstoj (Abb. 69), den wir schon als Paten des köstlichen Kosma Prutkow (vgl. S. 305) kennengelernt haben, zu großer Beliebtheit. Seine Gedichte sind kaum weniger deklamiert und viel öfter in Musik gesetzt worden als die Nekrasows. Als sein bedeutendstes Werk, die Tragödie „Zar Fedor Iwanowitsch“, nach dreißigjährigen lächerlichen Zensurkämpfen endlich auf die Bühne gelangte, wurde die Aufführung zum größten Theaterereignis des ausgehenden Jahrhunderts. Daß ein Drama im Laufe von zwei Spieljahren hundert Aufführungen erlebte, war in Rußland noch nicht dagewesen. Der „Fedor“ überholte mühelos diese Zahl, und zwar sowohl in Petersburg als in Moskau.



Abb. 69. Graf Alexej K. Tolstoj.
Nach einem Gemälde von J. Repin.

Diese Beliebtheit gewann sich Tolstoj ohne jegliche Unterstützung der führenden Kritik, die es ihm nicht vergeben konnte, daß er „gegen den Strom“ schwamm. Aber alle Angriffe zerschellten an seiner kristallreinen menschlichen Persönlichkeit, so daß man sich schließlich daran gewöhnte, ihn mit einer Art kühler Herablassung zu behandeln. Man ließ ihn neben den andern gelten, hielt es aber nicht der Mühe wert, sich eingehend mit ihm zu beschäftigen. Dennoch drang er durch, weil das natürliche ästhetische Gefühl der Leser stärker war als alle kritische Voreingenommenheit, – freilich auch, weil seine Dichtung manche Züge aufweist, die der Menge immer gefallen. Es ist viel glänzende Oberfläche bei ihm, viel Theatralik. Die Schönheit, die er nicht müde wird zu preisen, hat bei ihm oft etwas Konventionelles. Manches in seiner Lyrik wirkt mehr nachempfunden als wirklich empfunden; an Tiefe kann er sich nicht mit Tiutschew,

an Feinheit nicht mit Feth messen. Und doch ist er nicht nur ein Meister der Form, sondern es spricht auch aus allen seinen Dichtungen eine bezaubernd liebenswürdige, zugleich aber starke und eigenartige Persönlichkeit. Nichts ungerechter als der Vorwurf, der ihm von der Kritik immer wieder gemacht wurde: der Vorwurf mangelnder Gesinnungsfestigkeit, des Fehlens einer einheitlichen Weltanschauung, bloß weil er sich keiner der herrschenden politischen Parteien anschließen mochte und seine Verse bald im liberalen „Westnik Jewropy“, bald im slawophilen „Russkij Westnik“ erscheinen ließ.

Er war eben nicht Parteimann, war nur Dichter und wollte nichts anders sein. Mit der Schönheit trieb er einen geradezu religiösen Kult. Durch die ganze Welt ist die Schönheit gegossen, der Künstler schafft sie nicht, er weist nur auf sie hin, rückt sie ins Licht; nicht aus dem eigenen Herzen holte Beethoven die Klänge seiner Symphonien:

„Nein, diese Töne weinten allzeit im unendlichen Raume;
Taub für die Erde vernahm er das überirdische Schluchzen.
Viel sind im Raum unsichtbare Formen, unhörbare Töne,
Die sich als Licht und als Schall harmonisch einander vermählen –
Doch sie erfassen kann nur, wer zu sehen vermag und zu hören
Eines Bildes Schatten, den Echoklang eines Wortes...“

(Übers. von Fr. Fiedler.)

Aus dieser Auffassung von der Kunst ergab sich für den Dichter die Forderung völliger Freiheit der Kunst. Der Künstler schafft, weil er muß, deshalb kann er keinerlei Winke von außen oder von oben berücksichtigen. Und eben das brachte Tolstoj mit den liberalen Schriftstellern seiner Zeit auseinander: er vertrug es nicht, daß man der Kunst, die für ihn alles war, eine dienende Stellung anweisen wollte. Daher konnte er sich nicht genugtun in witzigem Verspotten der kunstfeindlichen Radikalen, so daß seine Kritiker ihm nicht ganz mit Unrecht vorwarfen, seine Feindschaft gegen alle Tendenzpoesie mache ihn selbst zum Tendenzdichter. Freilich übersahen sie dabei, daß für ihn Denkfreiheit und politische Freiheit zu den unumgänglichen Voraussetzungen der Freiheit der Kunst gehörten. Gegen seine Freunde von rechts ging er nicht minder scharf vor als gegen die von links, und es lag nur an den russischen Zensurverhältnissen, daß seine satirischen Gedichte nicht alle im Druck erscheinen konnten: gerade die köstlichsten wurden weitern Kreisen erst lange nach dem Tode des Dichters bekannt. Selbst wenn Alexej Tolstoj als Dichter weniger bedeutend gewesen wäre, so bleibt sein Verdienst, daß er mit einer Entschiedenheit wie vor ihm nur noch Puschkin die Selbstherrlichkeit der Kunst verfocht und daß er die Gefahr des geistigen Terrors, der von den Radikalen ausging und dem politischen Terror der Regierung wenig nachgab, richtig erkannte.

Graf Alexej Konstantinowitsch Tolstoj wurde am 24. August 1817 in Petersburg geboren[1]. Die Ehe der Eltern wurde früh gelöst; Vaterstelle an dem Knaben vertrat sein Onkel mütterlicherseits, Alexej Perowskij, den wir als romantischen Novellendichter bereits kennen (vgl. S. 176). Bis zum Jahre 1826 lebte Tolstoj auf Perowskijs Gut Krasnyj-Rog in der Ukraine, dann siedelte die Familie nach Petersburg über, wo der Neunjährige durch die

[1] Über das Verwandtschaftsverhältnis des Dichters zu Leo Tolstoj finden sich in den meisten deutschen Büchern unrichtige Angaben. Beide Dichter waren Urenkel des Grafen Andrej Tolstoj († 1803); dessen ältester Sohn Ilja war der Großvater von Leo Tolstoj, der dritte Sohn Peter der Großvater von Alexej Tolstoj. Die beiden Dichter waren also Vettern zweiten Grades. Sie lernten sich in den 50er Jahren in Petersburg persönlich kennen, ohne einander besonders nahezukommen.

Vermittlung Shukowskijs mit dem Thronfolger Alexander bekannt gemacht wurde. Damit wurde der Grund zu einer Freundschaft gelegt, die bis zum Tode des Dichters währte. 1827 ging Perowskij mit seiner Schwester und seinem Neffen auf Reisen. Man hielt sich längere Zeit in Weimar auf, wo Perowskij auch in Goethes Hause verkehrte. Einmal nahm er auch den Neffen zu Goethe mit, der den hübschen Knaben auf seinen Knien sitzen ließ. Tolstoj hat die „majestätischen Züge" Goethes nie wieder vergessen können.

In den 30er Jahren war Tolstoj kurze Zeit der russischen Gesandtschaft bei der Bundesversammlung in Frankfurt a. M. zugeteilt, später ernannte ihn Nikolaus I. zum Zeremonienmeister am Hofe des Thronfolgers. 1841 erschien zum erstenmal eine Dichtung von ihm im Druck, und zwar unter dem Decknamen Krasnorogskij. Es ist eine phantastische Novelle: „Der Vampir", bei der E. T. A. Hoffmann und der Onkel Perowskij-Pogorelskij Pate gestanden haben. Belinskij erkannte sofort das vielversprechende Talent des jungen Dichters und fand in der Novelle alle Kennzeichen der Jugend: „Stärke der Phantasie und des Gefühls, Einseitigkeit der Idee, Übermaß von Herzenswärme, Bewegtheit der Inspiration, Leidenschaftlichkeit und Hingerissenheit." Bezeichnend ist, daß schon in diesem Jugendwerk zwei Motive angeschlagen werden, die den Dichter sein ganzes Leben lang beschäftigt haben: der Vampirismus und das lebendig werdende Bild (Pygmalion-Motiv).

Erst von den 50er Jahren an erscheinen einzelne Gedichte Tolstojs, mit dem Namen des Verfassers gezeichnet, in Zeitschriften. In dieselbe Zeit fällt seine romantische Liebe zu Sophie Andrejewna Miller, geb. Bachmetjewa, der wir seine schönsten lyrischen Schöpfungen verdanken. Es dauerte mehrere Jahre, bis Sophies Ehe geschieden wurde und Tolstoj sie, zur größten Unzufriedenheit seiner hocharistokratischen Verwandten, heiraten konnte.

Nach seiner Thronbesteigung ernannte der neue Zar Alexander II. seinen Jugendfreund Tolstoj zum Flügeladjutanten. Der Dichter wies aber dieses Amt zurück; er wollte nur Künstler sein, die glänzende Hoflaufbahn, die man ihm in Aussicht stellte, lockte ihn nicht. So verlieh ihm der Zar den Titel eines Oberjägermeisters, womit keinerlei amtliche Pflichten verbunden waren, der Dichter aber versprach seinem kaiserlichen Freunde, ihm als „furchtloser Wahrheitsager" stets treu zur Seite zu stehen. Dies Versprechen hat er auch gehalten. Er trat vor dem Zaren für den gemaßregelten Turgenew ein, versuchte auch, diesmal allerdings erfolglos, das Schicksal Tschernyschewskijs zu mildern; er hatte den Mut, bei einem Festessen, das ihm zu Ehren 1869 in Odessa veranstaltet wurde, auf das Wohl „aller Untertanen seiner Majestät ohne Unterschied der Nationalität" zu trinken. Als seine konservativen Freunde ihn darauf heftig angriffen, antwortete er einem von ihnen:

„Sie wünschen die Einheit Rußlands, ich auch. Ihnen wäre es lieb, wenn die verschiedenen Nationalitäten, die Sie nicht gelten lassen, die aber trotzdem vorhanden sind und den russischen Staat ausmachen, zur einzigen russischen Nation zusammenschmölzen, mir auch. Sie wollen das aber durch Zwangsmaßnahmen erreichen, und hier trennen sich unsere Wege. Ihre Meinung läuft darauf hinaus, den andern die russische Nationalität mit allen Mitteln aufzudrängen. Ich aber denke: man muß es so machen, daß den andern diese Nationalität wünschenswert erscheint. Sie sagen: machen wir alles gleich, indem wir das Niveau der andern Völker herabdrücken. Ich aber sage: schaffen wir Gleichheit, indem wir das russische Niveau heben."

In den 60er und 70er Jahren lebte Tolstoj abwechselnd in Petersburg, auf seinen Gütern und im Auslande. 1859 erschien seine epische Dichtung „Johannes Damascenus", 1862 das Drama „Don Juan", 1863 der Roman „Fürst Serebrianyj", 1865–70 seine

Verehrte Frau,

Ich bin aber im Begriffe, nach Jena zu gehen, wo ich den ganzen Tag verbringe, werde aber morgen es mir zu einer angenehmen Pflicht machen, Sie zu besuchen.

Nehmen Sie bis dahin die Versicherung der Achtung an, mit der ich verbleibe

Ihr ganz ergebener

A. Tolstoy

Montag früh.

Brief von Alexej Tolstoj an die Gattin des Weimarer Schauspielers Otto Lehfeld.

Geschrieben am 3. Februar 1868, drei Tage nach der Erstaufführung von Tolstojs Tragödie „Der Tod Iwans des Schrecklichen", in der Lehfeld den Zaren spielte. Original in der Landesbibliothek zu Weimar.

Verdienst, dass Sie nicht
lügt. Daher wird für
einen das Ende des 19ten
Jahrhunderts beschreibenden
Historiker im 22ten oder
23 Jahrhundert der Simpl.
die wichtigste und kost-
barste Quelle sein, nach
welcher er im Stande
sein wird nicht nur den
Zustand der heutigen

Zeichnungen zu zollen, obgleich
ich in einigen Illustrationen
und Carricaturen nicht so viel
nach heutiger Mode gesuchter
Nachlässigkeit und Über-
treibung, wünschen möchte.
Im ganzen glaube ich dass die
Malerei in Ihrer Zeitschrift das
ihr Eigentümliche weit mehr in
Geltung bringt als es in vielen
Ausstellungen geschieht.
Mit vorzüglicher Hochachtung
Leo Tolstoy
21 März 1901.

Brief Leo Tolstojs an den Herausgeber des „Simplizissimus".

Mit Genehmigung des Verlags des „Simplizissimus" in München.

(Zu Seite 330—340.)

Trilogie aus der russischen Geschichte, deren erster Teil, „Der Tod Iwans des Schrecklichen“ mit großem Erfolg in Petersburg, dann auch in Weimar, in deutscher Übersetzung von Karoline Pawlowa, mit Otto Lehfeld in der Rolle des Zaren (30. Januar 1868) aufgeführt wurde, während die beiden andern Dramen („Zar Fedor Iwanowitsch“ und „Zar Boris“) von der russischen Zensur für die Aufführung verboten wurden; 1867 erschienen Tolstojs lyrische Gedichte zum erstenmal gesammelt; in die 70er Jahre fallen neben zahlreichen Gedichten und Balladen seine zwei schönsten Epen: „Das Bild“ und „Der Drache“. Am 28. September 1875 starb Alexej Tolstoj auf seinem Gut Krasnyj-Rog.

Keine von Tolstojs größern Dichtungen spiegelt sein Wesen so deutlich wieder wie „Johannes Damascenus“, die Legende vom frommen Sänger, den der Kalif (Alexander II.) mit Ehren überhäuft und zu seinem Kanzler ernennt, und den es doch übermächtig fortlockt in die Welt hinaus, in Wald und Flur, wo er ungestört träumen und dichten kann. Und wenn Johannes später, nachdem er seinen herrlichen Palast heimlich verlassen hat, in einem weltfernen Kloster Unterkunft findet und der strenge Prior ihm alles dichterische Schaffen als eitle weltliche Lust untersagt, der Sänger aber das Gebot bricht und die Gottesmutter selbst den Eiferer belehrt, daß er im Unrecht gewesen, so tritt Tolstojs Kunstauffassung wieder in voller Deutlichkeit zutage. Als Johannes der flehentlichen Bitte des jugendlichen Mönches, der eine Totenklage für seinen verstorbenen Bruder haben möchte, nachgibt und die Verse von den so lange stumm gewesenen Lippen fließen, ruft der Dichter aus:

„Gott will keine Vergewaltigung, keine Unterdrückung des freien Gedankens! Aus freier Seele geboren, kann er auch in Fesseln nicht sterben! Kann der Sturm denn seinen Lauf hemmen, kann der Strom, der vom Felsen stürzt, umkehren?“

Hier ist schon nicht mehr von der Freiheit der Kunst allein, sondern von der Freiheit des Gedankens überhaupt die Rede. Tolstojs Freiheitsliebe machte es ihm unmöglich, einer bestimmten Partei beizutreten, ein Amt im Staate zu bekleiden. Den Radikalismus der Linken haßte er, weil er in ihm nichts als verkappten Despotismus sah. Den alten Despotismus aber haßte er noch mehr. Und so ist auch sein Roman „Fürst Serebrianyj“ eine einzige leidenschaftliche Anklage gegen die Herrschaft der Knute. Es ist der beste Geschichtsroman, den die Russen besitzen. (Denn des andern Tolstoj „Krieg und Frieden“ ist kein Geschichtsroman.) Der Titelheld, der unter den Fahnen Iwans des Schrecklichen mehrere Jahre gegen die Polen gekämpft hat, nach Moskau zurückkehrt, Zeuge all der Greuel am Zarenhofe wird, von denen er keine Ahnung gehabt hatte, seine Jugendliebe als die Gattin des alten Bojaren Morosow wiederfindet, ist zwar nicht mehr als der übliche romantische erste Liebhaber und Held. Auch seine angebetete Jelena hat wenig warmes Blut in den Adern, und die dramatische Spannung wird oft durch theatralische Wirkungen ersetzt. Aber das gesamte Kulturbild ist doch echt und ungemein farbig, vor allem die Gestalt des Zaren Iwan meisterhaft geformt. Es zeigt sich auch bei Tolstoj, was man von Schiller gesagt hat: der Tyrannenhasser weiß den Tyrannen glänzend zu schildern, weiß sich ganz in seine Seele hineinzuversetzen, ihn in seinen wechselnden Launen, seiner blinden Wut, seinen verzweifelten Reueanfällen, seiner beißenden Ironie glaubhaft zu machen. Die starke dramatische Begabung des Dichters zeigt sich deutlich in Szenen, wie jener, in der der alte Morosow im Narrengewand dem Zaren die Wahrheit ins Gesicht sagt, oder jener, in der die als Märchenerzähler verkleideten Räuber den Zaren durch ihre Geschichten einschläfern wollen, um sich

der Schlüssel zum Gefängnis zu bemächtigen, in dem der Fürst Serebrianyj eingesperrt ist, der Zar sie aber durchschaut und sozusagen „Katze und Maus" mit ihnen spielt.

Es ist leicht zu begreifen, daß es Tolstoj reizen mußte, Iwan den Schrecklichen und seine Zeit noch einmal in einer Bühnendichtung zu behandeln. So entstand sein reifstes und berühmtestes Werk, die drei Geschichtsdramen, die man nicht mit Unrecht als die Tragödie des Selbstherrschertums bezeichnet hat. Der erste Teil, „Der Tod Iwans des Schrecklichen", hat den Cäsarenwahnsinn als letzte Folge der auf die Spitze getriebenen Autokratie zum Gegenstand. Iwan kennt nichts als seine Macht, und indem er alles, was sich ihm entgegenzustellen oder ihm überlegen zu sein scheint, vernichtet, bleibt er zuletzt ganz allein, ohne Gehilfen und Freunde, als Beherrscher eines von äußern Feinden bedrohten, im Innern verwüsteten Reiches, und stirbt, ohne die Hoffnung zu haben, daß es seinem schwächlichen Sohne Fedor gelingen werde, all das Unheil zu bannen, das er, Iwan, selbst heraufbeschworen hat durch die Maßregeln, die seinen Thron stützen sollten.

Den Höhepunkt in Tolstojs Schaffen bedeutet der zweite Teil der Trilogie: „Zar Fedor Iwanowitsch". Hier ist ihm eine der rührendsten Gestalten gelungen, die je ein Dichter geschaffen hat und die gerade, weil sie so echt russisch ist, verdiente, der Weltliteratur anzugehören. Man denke sich Dostojewskijs „Idioten" auf dem moskowitischen Zarenthron. Fedor ist der gütigste, sanfteste, liebenswerteste Mensch, den man sich denken kann, ihm fehlen nur alle Eigenschaften, die den Herrscher ausmachen. Und doch glaubt er kraft seines Gottesgnadentums herrschen zu müssen. Aber durch sein ungeschicktes Eingreifen in den Streit der Parteien, durch sein menschlich so rührendes Bemühen, Frieden zu stiften, wo kein Frieden möglich ist, wird er zur unschuldigen Ursache der Ermordung seines Bruders und Erben Dimitrij und des Untergangs der Rurik-Dynastie. „Aus einem so reinen Quell wie die liebende Seele Fedors", sagt Tolstoj, „entspringt das entsetzliche Ereignis, das jahrelange Not und Unheil über Rußland bringen sollte." Der Dichter hat alles getan, uns seinen Helden liebenswert zu machen und menschlich nahe zu bringen. Tief erschütternd ist der Schluß der Tragödie: Fedor hat die Nachricht von der Ermordung des Dimitrij erhalten und fällt schluchzend seiner Gattin Irina um den Hals:

„Ich wollte doch nur Gutes! Wollte Frieden,
Versöhnung stiften ... Allbarmherz'ger Gott!
Warum hast du zum Zaren mich gemacht!"

Er sagt sich nun ganz von der Herrschaft los und überläßt das Reich dem Godunow, den wir im dritten Teil der Trilogie als Zaren sehen. Der „Zar Boris" ist das schwächste von den drei Dramen; die Handlung wird von episodischem Beiwerk überwuchert und Boris redet zuviel. Der Grundgedanke aber ist wieder eigenartig und von Puschkins „Boris Godunow" ganz unabhängig. Tolstojs Boris ist nicht bloß ein ehrgeiziger Streber; er will die Macht nur, um seine politischen Ideale zu verwirklichen, ein neues, herrliches Rußland zu schaffen, aber er scheitert, weil er um des hohen Zweckes willen die schlimmsten Mittel nicht verschmäht hat und dadurch in einen schweren Zwiespalt mit seinem Gewissen gerät, zweitens aber, weil er die Bedeutung der Überlieferung im absolutistischen Staat unterschätzt. Das Volk, das den Unmenschen Iwan und den „Narren in Christo" Fedor ertrug, weil es in ihnen die gottgesalbten Abkömmlinge des alten Herrscherhauses sah, erhebt sich gegen Boris, obwohl er zum Herrscher berufen scheint, trotz seines ehrlichen Wollens, weil er doch nur ein

Emporkömmling ist, weil er seine Macht auf keine Überlieferung stützen kann. Und nur durch Überlieferung vermag sich die Selbstherrschaft aufrechtzuerhalten.

Auf die Bühne gelangte bei Lebzeiten des Dichters nur der erste Teil der Trilogie, und auch da sorgte die Zensur dafür, daß der Erfolg der Dichtung sich nicht zu weit ausbreite: sie durfte nur in Moskau und Petersburg, nicht aber in den Provinzstädten aufgeführt werden (vgl. S. 287). Die erste öffentliche Aufführung des „Zar Fedor" fand, wie hier schon erwähnt wurde, erst 1898 statt; nun aber eroberte die Dichtung sich alle russischen Bühnen. 1906 gab die Gesellschaft des Moskauer Künstlertheaters den „Zar Fedor" auch in Berlin, Dresden, Prag und Wien. Wenige Jahre vorher hatte man in Berlin den „Tod Iwans des Schrecklichen" in — italienischer Sprache kennengelernt. Ernesto Rossi, der große Tragöde, hatte in seinen letzten Lebensjahren die Rolle des Zaren in seinen Spielplan aufgenommen und trat in ihr nicht nur in Deutschland, sondern auch in Rußland auf.

Tolstojs grimmiger Haß gegen das tatarisierte Moskowitertum trieb ihn zu einer romantischen Verherrlichung des alten, kijewer Rußland. Er liebt es, weil es damals noch Hand in Hand mit den Schwestervölkern des Westens ging; er ist stolz auf die warägische Herkunft der russischen Fürsten. In seinen zahlreichen Balladen behandelt er mit Vorliebe Stoffe, die Altrußland in nahen Beziehungen zu Europa zeigen. Er besingt die romantische Liebe des norwegischen Harald Hardradi zu der schönen Tochter des russischen Fürsten Jaroslaw; er gibt dem schändlich hingemeuchelten Herzog Knut von Schleswig (den auch Detlev von Liliencron in einer seiner schönsten Balladen behandelt hat) eine russische Gattin; in der Ballade „Drei Schlachten" schildert er den Untergang des Harald Hardradi von Norwegen im Kampfe mit Harold von England, die Schlacht bei Hastings und die Vernichtung der russischen Kriegsmacht unter Isjaslaw durch die Polowzen. Diese scheinbar weit auseinanderliegenden Begebenheiten werden dadurch miteinander verknüpft, daß die Gattin des norwegischen Harald die Schwester, die Tochter des englischen Harold aber die Schwägerin des russischen Fürsten Isjaslaw ist. Diesem idealen Kijew, das es in Wirklichkeit natürlich nie gegeben hat, in dem der Fürst der Vater seines Volkes war und das Volk durch das „Wetsche" (vgl. S. 58) sich in ständiger Verbindung mit dem Herrscher befand, wird das selbstherrliche Moskau gegenübergestellt. Iwan der Schreckliche erscheint in der bekanntesten Ballade Tolstojs „Wasilij Schibanow", der Geschichte des treuen Reitknechts, der dem Zaren den Brief des Fürsten Kurbskij überbrachte und dafür zu Tode gemartert wurde. In der Ballade „Potok" erwacht der Recke Potok aus 500jährigem Zauberschlaf in Iwans des Schrecklichen Moskau und sieht mit Staunen, wie der Pöbel vor dem Zaren, dem „irdischen Gott", auf dem Bauch rutscht. Als er einen Vorübergehenden fragt, wo denn das Wetsche sich versammle, sieht dieser ihn ganz entsetzt an und macht sich schleunigst aus dem Staube. Der Held schläft wieder ein und erwacht nach 300 Jahren. Da sieht er freilich auch merkwürdige Dinge: ein Schwurgericht, das jeden Raubmörder und Taschendieb freispricht, schöne Mädchen, die sich ihre Haare kurz geschnitten haben und einer menschlichen Leiche die Eingeweide ausnehmen, einen Apotheker, der ihm erklärt, daß, wenn es einen Gott gebe, dieser nicht mehr als „eine Art Sauerstoff" sei, und ihn dann fragt, ob er den Mushik achte. Potok erwidert: „Freilich, wenn er die Ernte nicht versäuft." Da nennt ihn der Apotheker einen Reaktionär und erklärt: „Nur vom Volke kommt das Heil." Potok aber antwortet kaltblütig: „Ich gehöre doch auch zum Volk, warum soll ich denn nicht mitreden?" Als ihm nun der Bescheid wird, daß nach dem alten System alle

gleich wären, nach dem neuen aber nur dem einfachen Volk alle Rechte zukämen, stellt er folgende Betrachtung an:

„Gott steh' mir bei! Bin ich nicht zu früh erwacht? Gestern noch lagen sie auf dem Bauche vor dem Moskauer Khan, und heute soll man den Muschik anbeten. Mich dünkt, dieses Bedürfnis bald vor dem einen, bald vor dem andern auf dem Bauche zu rutschen, ist noch ein Erbteil von gestern."

Diese Ballade leitet schon hinüber zu Tolstojs Satiren, von denen die besten jahrzehntelang nur handschriftlich verbreitet wurden. Da ist die köstliche „Geschichte Rußlands", im Bänkelsängerton, die mit der Berufung der Waräger beginnt. Wie in Nestors Chronik zu lesen, sagen die Boten zu Rurik und seinen Brüdern: „Unser Land ist groß und reich, es ist bloß keine Ordnung drin". Dieses „keine Ordnung" zieht sich als Kehrreim durch das ganze Lied, gleichviel ob von Rurik oder Wladimir, Iwan dem Schrecklichen oder Peter dem Großen, Elisabeth oder Katharina die Rede ist. Da ist die köstliche Ballade vom Grafen Delarue, eine Verspottung des Grundsatzes vom „Nichtwiderstreben", der anscheinend schon lange vor Leo Tolstoj zahlreiche Anhänger in Rußland besaß. Da ist die in prachtvollen Ottaverimen abgefaßte Geschichte vom Staatsrat Popow und seinem seltsamen Traum: er erscheint zum Empfang beim höchst liberalen Minister, hat aber vergessen, seine Beinkleider anzuziehen. Die freisinnige Exzellenz sieht darin ein Staatsverbrechen; Popow kommt ins Gefängnis und wird mit den furchtbarsten Strafen bedroht, wenn er seine „Mitverschworenen" nicht nennt. In seiner Verzweiflung schreibt er eine Liste mit den Namen aller seiner Freunde und Bekannten voll — und erwacht. Da ist endlich das prachtvolle Schreiben an den Zensor, der Darwins „Entstehung der Arten" verboten hatte und den der Dichter spöttisch fragt, ob er vielleicht bei der Weltschöpfung zugegen gewesen sei und daher so genau wisse, wie der liebe Gott zu Werke gegangen sei, und ob denn der Orang-Utan soviel vornehmer wäre als der berühmte Lehmkloß? Zum Schluß aber erhebt sich das Sendschreiben zu echtem Pathos:

„Und noch eins, mein Verehrtester: wir sind durch keine chinesische Mauer mehr von der Menschheit getrennt. Seit Lomonosow dringt die Wissenschaft geräuschlos bei uns ein, über alle deine Zäune hinweg. Sie strahlt ihr Licht über die ganze Welt aus, sie beobachtet, wie in der blauen Weite Gottes Planeten ihre Bahn wandeln, ohne sich um die Zensurvorschriften zu kümmern, sie zeigt uns, wie dieselbe ewige Kraft, nur in neue Form gekleidet, auch im Reiche des Geistes herrscht, ohne die Behörde um Erlaubnis zu fragen ..."

Tolstojs Lyrik ist von großer Zartheit und Innigkeit, aber bei weitem nicht so eigenartig wie seine Balladen und seine Satiren. Man glaubt bald Puschkin, bald Goethe, bald Heine, bald Lenau zu hören. Zu den schönsten gehören die Gedichte, die sich auf Sophie Andrejewna Miller beziehen, wie das von Tschajkowskij komponierte: „Ich sah dich im Lichtglanz des Balles ...", das die erste Begegnung des Dichters mit seiner späteren Gattin zum Inhalt hat. Als Beispiel, wie vollkommen Tolstoj die deutsche Sprache beherrschte, sei hier eines seiner schlichtesten Gedichte in seiner eigenen Übersetzung mitgeteilt:

„O glaub' mir nicht in trüber Stund', in schlimmer,
Wenn ich dir sag', ich liebte dich nicht mehr!
Zur Ebbezeit glaub' nicht, es sei auf immer
Vom Land gewichen das bewegte Meer.
Schon sehn' ich mich, mit dir aufs neu zu teilen
Freud' oder Schmerz, die ich mit dir empfand,
Und brausend schon aufs neu die Wellen eilen
Von fern zurück zu dem geliebten Strand."

Eine Dichtung Tolstojs, die mehr gekannt zu werden verdiente, ist sein von Goethes „Faust" und Hoffmanns Novelle stark beeinflußtes Mysterium „Don Juan". Mit Hoffmann faßt Tolstoj den Don Juan als den Idealisten auf, der das wahre Weib, die Ergänzung seines Wesens sucht, immer wieder enttäuscht wird, endlich verzweifelt und nur noch dem Sinnengenuß frönt. Und gerade da tritt ihm in Donna Anna die so lang Ersehnte und Gesuchte entgegen. Aber nun ist es zu spät, er erkennt sie nicht, und sie wird sein Opfer, wie so viele vor ihr. Erst als er sie schon zugrunde gerichtet hat, gehen ihm die Augen auf.

In seiner letzten größern Dichtung, der Versnovelle „Das Bild", nimmt Tolstoj das Pygmalion-Motiv wieder auf, das schon in seinen Erstling, den „Vampir", hineinspielt. Es wird hier aber ganz neu und eigenartig gestaltet. Der Held ist ein elfjähriger, zart empfindender, verträumter Knabe, in dem man ohne Mühe den Dichter selbst erkennt. Wunderbar werden die seelischen Nöte der Entwicklungszeit geschildert, jene

„... ahnungsvollen Tage,
Da jedes Ding umschwebt ein eigner Reiz,
Da unser Herz erbebt in heißerm Schlage
Beim Rauschen eines seidnen Frauenkleids,
Da unserm Geist sich aufdrängt Frag' um Frage,
Die Deutung suchend unsres Glücks und Leids,
Da steuerlos in wildem Sturmeswehen
Sehnsüchtig wir nach fernen Küsten spähen.

O jener Tage wundersam Geleucht,
Da wir uns selber kaum noch recht verstehen!
O Zeit, da übers Lexikon gebeugt
Bei manchem Wort in Schauern wir vergehen!
O holde Blüte, der so wenig gleicht
Die späte Frucht! O Zeit der ersten Wehen,
Die leise schon an künft'ge Kämpfe mahnt!
O Traum der Reinheit, die die Sünde ahnt!"

Er findet sein Ideal in dem Bildnis einer jungen Frau aus der Zopfzeit, das in einem der vielen Säle des elterlichen Hauses hängt. Allmählich setzt sich in ihm der Wahn fest, daß die Schöne lebt, daß ein böser Zauber sie in den Rahmen gebannt habe und daß er berufen sei, sie zu erlösen. Wie er nun nachts in den verlassenen Saal schleicht, auf das vom Mond bestrahlte Bild starrt, wie es allmählich Leben gewinnt, wie die Schöne endlich aus dem Rahmen tritt, — das liest man mit atemloser Spannung. Und dann kommt der überraschende Schluß: als der Knabe die Dame vor sich sieht, wird er so verlegen, daß er ihr nur eine tiefe, stumme Verbeugung machen kann, die sie als Aufforderung zum Tanz auffaßt. Es ertönt nun aus der Ferne ein Menuett, der Tanz beginnt, dann aber fängt die Schöne laut zu lachen an, und ihr Kavalier, seiner selbst nicht mehr Herr, bricht in Tränen der Scham und Wut aus. Da zieht sie ihn an ihre Brust.

„Mein Geist verwirrte sich. Doch es entschwand
Erst nach und nach Bewußtsein mir und Leben.
Noch fühlt' ich die Berührung ihrer Hand
Und ihrer jungen Schultern leises Beben.
Als namenlose Seligkeit empfand

Ich dieses träumende Vondannenschweben,
Bis endlich alles rings um mich verging
Und mitternächt'ges Dunkel mich umfing."

Als er zu sich kommt, findet er sich in demselben Saal auf dem Sofa. Die Mutter, die Tanten, der Hauslehrer, der Arzt stehen um ihn herum und stellen die verschiedensten Vermutungen über die Krankheit an, die den Jungen so plötzlich befallen hat...

Die Darstellung der Kindesseele war von je eine Stärke der russischen Dichter, Tolstojs „Bild" aber gehört mit zu dem Schönsten, was auf diesem Gebiet geschaffen worden ist. Er hatte immer eine besondere Vorliebe für den seltsamen Dämmerzustand zwischen Traum und Wachen, wo das Wirkliche sich verflüchtigt und das nur Gedachte, nur Gewünschte zur Wirklichkeit wird; das zeigt schon sein „Vampir" ebenso wie viele seiner lyrischen Gedichte; das befähigte ihn, in reifen Jahren Goethes „Braut von Korinth" in russischen Strophen wiederzugeben, die durchaus den Eindruck einer ursprünglichen Dichtung machen; nirgends aber ist die Wirkung so rein, so überzeugend und hinreißend wie im „Bild".



Abb. 70. A. A. Feth.
Nach einer Photographie aus dem Jahre 1861.

Die ältern russischen Literaturgeschichten pflegen gewöhnlich drei „reine Kunstdichter" in einem Atem zu nennen, die, fast gleichaltrig, auch persönlich eng befreundet waren: Feth, Majkow und Polonskij. Die Nebeneinanderstellung war unbegründet und die landläufige Bewertung der drei Dichter ungerecht. Ein tiefgründiger, eigenartiger Lyriker, ein bedeutendes Formtalent und ein liebenswürdiger Nachempfinder, so sieht dieser „poetische Dreibund" in Wirklichkeit aus.

Daß Feth der bedeutendste von den dreien ist, ein wirklich großer Lyriker, wird heute wohl nicht mehr bestritten. Gleich Tiutschew besitzt er die Fähigkeit, unendlich viel mehr zu sagen, als sich in Worten ausdrücken läßt. Das Schönste in seinen Gedichten steht immer zwischen den Zeilen. Wenn Tiutschew klagt, jeder ausgesprochene Gedanke sei Lüge, so ruft auch Feth in einem Gedicht aus: „O daß die Seele doch ohne Worte reden könnte!" Dennoch ist er einer der größten Meister des Wortes unter den russischen Dichtern. Aber er

wirkt weniger durch den Sinn der Worte als durch ihren bloßen Klang; seine Lyrik ist durch und durch musikalisch, und ebendeshalb so schwer, ja eigentlich gar nicht zu übersetzen. Der Rhythmus, die Lautverbindungen wecken in dem Zuschauer Empfindungen und Stimmungen, die nicht in Worte zu fassen sind und die das scheinbar zusammenhangslose Gedicht, in dem der Dichter die Mittelglieder der Assoziationskette bewußt überspringt, als geschlossene Einheit empfinden lassen, wie etwa in den acht Zeilen:

„Auf der Straße ferne
Staubeswolken wehn –
Wandrer oder Reiter,
Läßt sich nicht erspähn.

Einen Reiter seh' ich
Traben querfeldein –
Lieb, mein Lieb da draußen,
Sprich, gedenkst du mein?"

Afanasij Afanasjewitsch Feth (Abb. 70), geb. 1820, war der Sohn eines Gutsbesitzers aus dem Gouvernement Oriol, A. N. Schenschin, der sich in Deutschland mit einer Frau Feth verheiratet hatte. Da die Ehe nicht nach griechisch-katholischem Ritus vollzogen war (das geschah erst nach der Geburt des Sohnes in Rußland), war sie nach russischem Gesetz ungültig und der Sohn mußte den Familiennamen der Mutter tragen. Erst nach vielen Jahren gelang es dem schon weitbekannten Dichter, von der russischen Regierung die Genehmigung zu erhalten, sich Schenschin zu nennen. Er studierte in Moskau, wurde Offizier, gab 1858 den Dienst auf und lebte von da ab fast die ganze Zeit auf seinen Gütern; sein Ehrgeiz war, als musterhafter Landwirt zu gelten, und in den Mitteln, die Erträge seiner Güter zu steigern, war er keineswegs wählerisch. Der politischen und sozialen Bewegung seiner Zeit stand er ganz gleichgültig gegenüber; die Bauernbefreiung weckte in ihm „nichts als ein Gefühl kindlicher Neugier". Er starb 1892 in Moskau.

Feth ist ausschließlich Lyriker und seine Lyrik handelt, nach Geibels Vorschrift, nur von den „heiligen Dreien: Gott, Natur und Liebe". Aber aus allen seinen Gedichten spricht ein ungemein starkes Empfinden, das allein ihn schon zum großen Lyriker macht. Die Natur ist für ihn ebenso lebendig wie für Tiutschew, aber er sieht sie anders – intimer, inniger. Freilich lebt auch in ihm der Schauer vor dem Letzten, Unaussprechlichen, dem großen Geheimnis der Welt, das wir nur ahnen können und zu dem es uns doch immer wieder zieht. Feth hat das in einem seiner schönsten Gedichte ausgesprochen, das hier wenigstens in Prosaübersetzung mitgeteilt sei:

„Als müßiger Betrachter der Natur liebe ich, alles um mich vergessend, dem pfeilgeschwinden Flug der Schwalbe über dem abendlichen Teich mit den Blicken zu folgen. Da streicht sie hin, und ein Bangen faßt mich, das fremde Element der spiegelnden Fläche könnte die blitzähnliche Schwinge festhalten. Und wieder das gleiche Wagen und die gleiche dunkle Flut ... Ist nicht ganz ebenso auch der begeisterte Trieb des menschlichen Ich? Suche ich irdisches Gefäß nicht auch so tollkühn nach verbotenem Wege, um aus dem fremden jenseitigen Element wenigstens ein Tröpflein zu schöpfen?"

Feths ganze Dichtung ist ein solches Hingleiten über der geheimnisvollen Wasserfläche, deren Tiefe man ahnt, ohne je in sie hinabschauen zu dürfen. Dieses „Ahndevolle", wie Goethe sagen würde, gibt seiner Dichtung ihren eigentümlichen Zauber; man nehme ein Gedicht wie das folgende:

„Alles schläft, mein Lieb: komm in den dunkeln Hain.
Alles schläft; die Sterne sehn uns nur allein,
Und auch diese sehn nichts vor den Zweigen all;
Niemand sieht und hört uns als die Nachtigall,

Und auch diese hört nichts, singend unverwandt;
Was in uns lebt, hören einzig Herz und Hand.
Hört das Herz, wieviel in uns der Freude wacht,
Wieviel Erdenglück mit uns wir hergebracht.
Und die Hand vernimmt und sagt's dem Herzen leis,
Daß in ihr bebt plötzlich eine andre heiß,
Daß auch sie vom leisen Druck erzittert warm,
Daß sich unwillkürlich schmieget Arm an Arm." (Übers. von G. Bachmann.)

Die Wirkung wird hier nicht durch den „dunkeln Hain", die Sterne, die Nachtigall und das sonstige übliche Beiwerk jedes richtigen Liebesgedichts hervorgerufen, sondern durch das Unausgesprochene und nicht Auszusprechende, das zwischen den Liebenden schwebt, das in dem, deutsch kaum wiederzugebenden, Rhythmus des Gedichts mitschwingt und sich auch dem Leser mitteilt, — wie denn überhaupt Feth den echten Dichter an der Fähigkeit erkennt, „das Fremde gleich als Eignes zu empfinden". Diese Fähigkeit besitzt er in höchstem Maße und sie teilt sich auch den Lesern seiner Gedichte ganz von selbst mit.

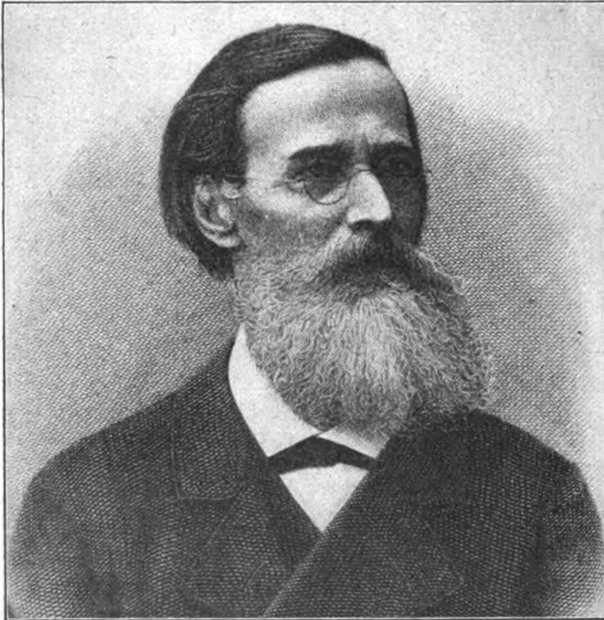


Abb. 71. A. N. Majkow.
Nach einer Photographie aus den 80er Jahren.

Wo Feth reine Naturschilderungen gibt, da überrascht er durch den ungemein scharfen Blick für das einzelne, das anscheinend Unbedeutende; er wirkt aber nicht durch Aneinanderreihen vieler solcher Züge zum Mosaikbild, sondern dadurch, daß er einige wenige herausgreift, wie das hier schon angedeutet wurde. Ihm ist die Natur ebensowenig seelenlos wie Tiutschew, aber während bei Tiutschew der kleine Mensch völlig in der großen Natur sich auflöst, weiß Feth den Eindruck hervorzurufen, als ob die Natur mit dem Menschen empfände, ihm entgegenkomme. In der folgenden Schilderung der Sommernacht ist die Landschaft ganz und gar zum „Seelenzustand" geworden:

„Wie wachsen sie, die vielgestalt'gen Schatten,
Wie brechen sie herein!
Der letzte Wolkensaum hüllt sich in matten
Erloschnen Tagesschein.
Das, was zum Leben rief, die Ohnmacht scheuchte,
Nahm abwärts seinen Lauf,

Und wie des Tages Schemen, bleiche Leuchte,
Steigst du am Himmel auf.
Und auf dir ruht mein Blick, bis er hinüber
Ins Reich der Träume zieht...[1]
Es schweigt der Wald, des Baches Glanz ist trüber,
Der Ferne Duft verglüht;
Nur du gehst deine Himmelspfade stille,
Starr alles weit umher...
Es streut die Nacht aus ihrer Urne Fülle
Der Sterne zahllos Heer.“ (Übers. von A. Boltz.)

Eine weit weniger bedeutende Persönlichkeit als Feth ist Apollon Nikolajewitsch Majkow (1821–97; Abb. 71). Sohn eines Malers, wollte er ursprünglich auch Maler werden, mußte aber wegen seiner starken Kurzsichtigkeit darauf verzichten. Schon in seiner ersten Gedichtsammlung, die von Belinskij sehr freundlich begrüßt wurde, kommt seine Eigenart voll und rein zum Ausdruck. Majkow ist eine betrachtende Natur, bei ihm ist alles klar und scharf umrissen, sein Ideal ist die Antike, nicht so sehr die griechische wie die römische, sein Liebling ist Horaz. Die besten Gedichte seiner ersten Sammlung, und vielleicht überhaupt die besten, die er geschrieben hat, gehören jener Gattung an, die die Russen „anthologisch“ nennen: verfeinerte, etwas modernisierte Anakreontik. Ungemein bezeichnend für den Dichter ist folgende Mahnung „An die Jünglinge“:

„Lernt Bescheidenheit, ihr Knaben!
Lernt, euch am Gespräche laben,
Das dem Fest erst Sinn verleiht!
Aber ihr steht gleich in Flammen,
Könnt nur preisen und verdammen –
Und warum ihr bloß so schreit?

Auch das Trinken soll man üben!
Weise sehn es mit Betrüben,
Wenn ihr euch im Nu bezecht.
Mit Verständnis soll man nippen,
Kehl' und Nase, Aug' und Lippen
Fordern alle gleiches Recht.

Wird der Weise langsam trunken,
Sprüht sein Geist in hellen Funken,
Aber er beherrscht sich klug.
Er gewinnt der Alten Herzen,
Weiß mit Mädchen mild zu scherzen,
Und er ist sich selbst genug.“

In den 50er und 60er Jahren wurde auch Majkow von der politischen Bewegung ergriffen, aber auch in seinen Zeitgedichten bleibt er sich selbst getreu: das Idyllische herrscht vor. So in dem hübschen Gedicht „Ein Bildchen“: in einer Bauernhütte liest ein kleines Mädchen den Eltern und Verwandten das Manifest vom 19. Februar 1861 vor, das die Aufhebung der Leibeigenschaft verkündet. Mit den Jahren geriet Majkow immer mehr ins slawophile Fahrwasser, der Konservativismus des „reinen Künstlers“ wurde immer starrer und einseitiger, führte ihn schließlich zur Verherrlichung des „unverstandenen“ Iwan des Schrecklichen, und noch dem Dreiundsiebzigjährigen entlockte der Tod Alexanders III. (1894) diese Zeilen:

[1] Die Übersetzung dieser zwei Zeilen ist leider etwas ungenau. Im Gedicht selbst heißt es: „Und ich richte meinen Blick auf dich wie auf eine Erinnerung.“ Dadurch wird der Eindruck des Traumhaften, Unwirklichen, den der Dichter hervorrufen will, weit stärker.

„Das war so teuer uns an unsers Landes Haupte,
Daß selber er, der Zar, an seine Sendung glaubte
Und an des Russenreichs geschichtliche Mission.
Er sprach es furchtlos aus, und wie der Glocke Ton,
Der Kaiserglocke, hoch im Kreml, vom Iwanturme
Rings alle Glocken weckt, wogend im Klangessturme,
Am Auferstehungsfest im weiten Russenland,
So klang des Kaisers Wort, drin Rußland auferstand,
Und weckte rings im Volk, tönend mit mächt'gem Schalle,
Dem Frühlingsdonner gleich in Hall und Widerhalle,
Der Leben weckt, wo starr geruht des Winters Zwang,
Den Glauben an sich selbst, der lang nach Leben rang,
Und was Gefühl nur war und alte dunkle Sage –
Das trat gepanzert nun und selbstbewußt zutage."
(Übers. von G. Bachmann.)

Die Geschichte hat ein anderes Urteil über Alexander III. von Rußland gesprochen. Majkows Bedeutung liegt auch nicht in seinen politischen Versen, sondern in seinen anakreontischen und einigen balladenartigen Gedichten, in denen er, ganz unzweifelhaft von Heine beeinflußt (von dem er auch vieles sehr gut übersetzt hat), ernste Stoffe in einer leicht ironisierenden Weise behandelt. Das bekannteste und beliebteste Gedicht dieser Art ist „Das Urteil". Auf dem Konstanzer Konzil hält ein Doktor beider Rechte eine Rede, in der er vorschlägt, den Ketzer Johann Hus zu rädern, sein Herz den Hunden, die Zunge den Raben zum Fraß hinzuwerfen, den Leib aber zu verbrennen! Da wenden sich plötzlich alle Gesichter dem offenen Fenster zu, denn draußen im Busch hat eine Nachtigall ihr Lied angestimmt. In dem Herzen eines jeden weckt der Gesang des Vögleins liebe Erinnerungen; ein alter Kardinal breitet die Arme aus und beginnt mit tränenerstickter Stimme: „Liebe Brüder!" Im selben Augenblick aber kommt er zu sich und –

„Wachet auf!" Er ruft es kreischend,
Bleichen Schrecken im Gesichte.
„Satanas will euch umgarnen!
Macht sein Teufelswerk zunichte!

Ach, ich selber, fromme Väter,
Ließ mich von dem Lied betören!
Fast vergaß ich meine Pflichten
Und der Kirche heil'ge Lehren,

Und vom bösen Geist besessen,
Wollt' ich schon mit offnen Armen
Euch entgegengehn und rufen:
‚Brüder, habt mit Hus Erbarmen!'"

Nun wird natürlich das Todesurteil ausgesprochen, der Teufel aber fliegt aus dem Garten und

„Nach dem Bodensee hinüber
Flog er als ein grimm'ger Drachen,
Schwarzen Rauch und Flammen speiend.
Zeugen dessen sind drei Wachen.

Ferner sahn's zwei alte Nonnen
Aus dem Fenster ihrer Klause
Und ein ehrenwerter Ratsherr,
Der vom Stammtisch ging nach Hause."

Majkows Vorliebe für das kaiserliche Rom – die zum Teil wohl auch mit seinem panslawistischen Glauben an das „dritte Rom", Moskau, zusammenhängt – zeigt sich auch darin, daß ihn sein Leben lang der Gedanke an eine größere Dichtung aus der spätrömischen Geschichte beschäftigte. 1852 entstand sein lyrisches Drama „Drei Tode", kein wirkliches Drama,

sondern nur ein Gespräch zwischen drei Männern, die von Nero zum Tode verurteilt sind; es sind: Lucanus, ein junger Dichter, Seneca, der Stoiker, und Lucius, ein Epikureer. Wie sich jeder mit dem Gedanken des Todes auseinandersetzt, ist fein und überzeugend dargestellt; am besten gelungen ist die Gestalt des Lucius, den der Tod nicht schreckt, weil er alles genossen hat, was das Leben zu bieten vermag. Diese Gestalt hatte es Majkow so angetan, daß er sie, vertieft und veredelt, noch einmal als Decius in seiner 1881 vollendeten Tragödie „Zwei Welten“ vorführte. Hier wird dem alten Rom mit seiner Herrenmoral das junge Christentum gegenübergestellt, aber trotz aller christlichen Tendenz wirken die Römer Majkows überzeugender als die Christen. Zu dem Christen Marcellus sagt Decius im letzten Akt:

„Wenn du dein neues Rom baust, richtest du das alte Rom der Väter zugrunde! Ein Werk, an dem Jahrhunderte geschaffen haben! Rom, das gleich dem Firmament die ganze Erde umspannt und Tausenden von Völkern seine Sprache und sein Gesetz gegeben hat! Dieses Rom, dieser Wunderbau soll zerstört werden – von wem? Von jenen, die nur dazu taugten, gleich Lasttieren Steine und Sand zu schleppen! Ohne Überlieferungen, ohne Zusammenhang mit der Vergangenheit, sollen sie, wie Herden von Tieren, deren einziger Zweck das Fressen ist, hier eindringen! Wo ist der Zügel, der ihre wilden Triebe bändigt? Was kann ihnen Einhalt gebieten? Alles muß zusammenbrechen! Auf dem Pantheon und dem Kapitol soll Gras wachsen.“

Fast glaubt man hier den konservativen Dichter zu hören, der das zaristische Rußland gegen die andrängende traditionslose Demokratie verteidigen will.



Abb. 72. J. P. Polonskij.
Nach einer Photographie aus den 60er Jahren.

Jakow Petrowitsch Polonskij (1820–98; Abb. 72) wurde von den fortschrittlich gesinnten Zeitgenossen hoch über Feth und Majkow gestellt, weil er öfter als sie zu den Tagesfragen Stellung nahm, und zwar im Geiste eines etwas verschwommenen, gutmütig-menschenfreundlichen Liberalismus. „Wenn der Dichter eine Welle im Ozean Rußland ist, so muß er bewegt sein, wenn das Element in Bewegung gerät. Wenn der Dichter ein Nerv im Organismus eines großen Volkes ist, so muß er verletzt sein, wenn die Freiheit verletzt ist.“ Dieses Bekenntnis wurde dem Dichter sehr hoch angerechnet, obgleich er nicht daran dachte, seine Kunst nun ganz in den Dienst der politischen Tendenz zu stellen. In einem Gedicht „An einen politischen Dichter“ erklärt Polonskij ganz offen:

„O Bürger mit der Kinderseele! Ich fürchte, dein zürnender Vers wird die Welt nicht erschüttern. Die düstere Menge geht ihren Weg weiter ohne auf deine Stimme zu hören. Und fluchst du ihr auch – sie wendet sich nach dir nicht um. Glaube mir, in ihren wenigen Mußestunden wird sie eher einem Liebeslied lauschen als deiner grollenden Muse. Sie kümmert sich nicht um deine poetischen Leiden, weil sie anders zu leiden gewohnt ist. Laß also die unnützen Kampfrufe! Und jammre nicht! Deine Stimme entströme deiner Brust wie Musik, schmücke das Leid mit Blumen, führe uns durch Liebe zur Wahrheit! Es gibt keine Wahrheit ohne Liebe zur Natur, es gibt keine Liebe zur Natur ohne Schönheitssinn, es gibt keinen Weg zur Erkenntnis als durch die Freiheit, keine Arbeit ohne Schöpfertraum."

Diesem Programm ist Polonskij sein Leben lang treu geblieben. Schlichtheit und milde Güte sind die Grundzüge seines Schaffens. Kein schöpferisches Genie, ein liebenswürdiges Talent, ein feiner Nachempfinder. Er ist lyrischer, musikalischer als der malerisch veranlagte Majkow, aber gleich diesem eine kontemplative Natur und noch mehr Idylliker. Es ist kein Zufall, daß seine Kindergedichte das Schönste sind, was er geschrieben hat. Von dem armen Knaben, der so gerne einen Weihnachtsbaum haben möchte, heimlich in den Wald schleicht, sich verirrt, schließlich, als es dunkel geworden ist, todmüde in den Schnee fällt und einschläft, um nie mehr zu erwachen, dafür aber im Traum all die Herrlichkeiten sieht, die er sich so sehnlich wünschte, weiß Polonskij sehr hübsch zu erzählen. In allen Kinderstuben wird sein Lied von der Sonne und dem Mond gesungen: wie die Sonne sich abends zu Bette legt und ihrem Bruder befiehlt, mit seiner Laterne durchs Land zu gehn:

„Wer dort weint und wer dort betet,
Wer im Schlaf die andern stört –
Merk' dir alles und erstatte
Mir Bericht, wie sich's gehört."

Das tut der Mond auch gewissenhaft, und wenn die Nacht ruhig war, geht die Sonne strahlend auf; wenn aber nicht, dann

„Hüllt sie ihr Gesicht in Wolken,
Regen klatscht, es pfeift der Wind,
Und im Garten kann die Mutter
Nicht spazieren mit dem Kind."

Polonskijs Naturschilderungen sind von großer Schlichtheit und sehr realistisch; wenn er mit seiner Muse auf die Hügel am Ufer der Oka hinaufsteigt und auf seine Vaterstadt Riasan blickt, dann sieht er nicht nur die wilden Schwäne, die nach Süden ziehen, sondern auch die Brücke unten mit den zwei wackligen Laternen, dem Wachtposten vor dem Schilderhaus und die Weiber in bunten Tüchern, die vom Markt zur Abendmesse gehn.

Polonskijs beliebteste und gelungenste Dichtung ist die poetische Erzählung „Grashüpfer der Musikant". Grashüpfer, der Dichter und Musikus, verliebt sich in Sylphide, den bunten Schmetterling, und schon glaubt er, ihr Herz gewonnen zu haben, da hört sie die Nachtigall singen, und nun hat er das Spiel verloren. Die Nachtigall (das russische Wort „solowej" ist männlichen Geschlechts) aber sieht in der schönen Sylphide ein Insekt wie alle andern auch, und so schließt die Geschichte mit einer ungemein rührenden Schilderung, wie der arme Grashüpfer nach langem Suchen die Geliebte tot unter einer Nelke findet und sie nun mit der gesamten Insektenschaft in der Morgenröte feierlich zu Grabe trägt. Die sechsfüßigen Trochäen, in denen die kleine Dichtung abgefaßt ist, fließen ungemein leicht

und graziös dahin; Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung sind in dieser Geschichte aus dem Leben der Allerkleinsten höchst glücklich gemischt.

Zu den „dii minores" unter den „reinen Künstlern" gehört Lew Alexandrowitsch Mey (1822–62), der Sohn eines Beamten deutscher Abstammung, im Leben ein echter Bohemien, als Dichter ein Meister der Form, in allen Gattungen und Versmaßen sattelfest; er hat altrussische Balladen gedichtet wie Alexej Tolstoj, anakreontische Lieder wie Majkow, „biblische Melodien" wie Byron; er hat eine sehr schöne poetische Paraphrase des Hohenliedes in wechselnden Versmaßen verfaßt, er hat in einer Ballade von Jesu Versuchung den Satan ein ungemein farbenreiches Bild der Welt und ihrer Herrlichkeiten vor dem Heiland entrollen lassen; er hat sich auch als Dramatiker versucht und eine Römertragödie („Servilia") sowie zwei russische Historien aus der Zeit Iwans des Schrecklichen („Die Zarenbraut" und „Das Mädchen von Pskow") geschrieben. Man staunt über diese Fülle von Klängen und Farben, aber man merkt am Ende doch, daß alles nur schillernde Oberfläche ist.

Ganz Hervorragendes hat Mey als Übersetzer geleistet. Aber er hat meist kein inneres Verhältnis zu den fremden Dichtern, es ist ihm nur um die Überwindung der äußern Schwierigkeiten zu tun. Das gelingt ihm freilich durchweg glänzend. So ist seine Übertragung von „Wallensteins Lager" wirklich eine kaum zu überbietende Meisterleistung. Außer Goethe, Schiller und Heine hat er sehr viel von Béranger, Victor Hugo, Milton, Byron, Anakreon und Theokrit, Mickiewicz und einigen anderen polnischen Dichtern, slawische Volkslieder, die Mär von Igors Heerfahrt u. a. übersetzt.

Gute Übersetzer waren übrigens alle Dichter der „reinen Kunst", vor allem Feth, der als erster Russe beide Teile des „Faust" in Versen übersetzt hat.

Eine ungleich tiefere Natur als Mey war Nikolaj Fedorowitsch Stscherbina (1821–69). Als Sohn eines Ukrainers und einer Griechin wuchs er in der Gedankenwelt des Philhellenismus auf; durch die vielen Griechen in Taganrog, wo er das Gymnasium besuchte, wurden diese Ideen in ihm noch verstärkt, und so verzehrte er sich sein ganzes Leben in Sehnsucht nach der Heimat seines Herzens, wie Hölderlin, ohne sie je erblicken zu können. Um so eifriger hat er sie in seinen Versen besungen. Es ist ein etwas künstlich aufgeputztes Griechentum, das in seinen Gedichten geschildert wird: tiefblauer Himmel, Marmorsäulen und Olivenhaine, mit Rosen bekränzte nackte Sklavinnen, die aber auch nicht von Fleisch und Blut, sondern aus Marmor gemeißelt scheinen. Es fiel dem guten Kosma Prutkow (vgl. S. 306) nicht schwer, dieses Hellenentum in seinen „Nachahmungen" lächerlich zu machen, am köstlichsten wohl in den Alexandrinern „An ein altes Griechenweib, wenn sie um meine Liebe würbe". Dennoch war Stscherbinas Sehnsucht stark und echt; die malerische Wirkung seiner Gedichte läßt sich ebensowenig leugnen wie ihre sprachliche Vollendung.

Schon bei Lebzeiten vergessen, neuerdings von den Modernen – man weiß eigentlich nicht recht, warum – auf den Schild gehoben, ist Karoline Pawlowa (1810–94), die als Tochter des deutschen Professors Janisch in Jaroslawl geboren wurde und, nachdem sie eine romantische Liebe zu dem großen polnischen Dichter Mickiewicz überwunden, den Novellisten Pawlow heiratete. Sie dichtete in deutscher, französischer und russischer Sprache; es würde sich verlohnen, ihre deutschen Übersetzungen russischer Lyriker (Chomiakow, Lermontow,

A. Tolstoj, Jasykow) und der Dramen A. Tolstojs aus alten Zeitschriften auszugraben und neu herauszugeben. Ihre russischen Verse zeugen von einem nicht ganz unbedeutenden Talent, das allerdings noch nicht dazu berechtigt, sie als die „russische Droste" zu bezeichnen, wie das ein neuerer Literarhistoriker getan hat. Auffallend ist der harte, männliche Klang ihrer Verse, in denen das Gedankliche stark überwiegt. Aufsehen erregte seinerzeit ihre Ballade „Das Fest in Trianon", ein Gespräch zwischen Mirabeau und Cagliostro, der dem Apostel der Revolution an einer Reihe geschichtlicher Beispiele klarzumachen sucht, daß alle seine Freiheitsträume an der Sklavennatur des Menschen scheitern müssen. Sehr schön ist auch ihre Übersetzung von Chamissos „Salas y Gomez".

8. Leo Tolstoj.

Nach dem Sturm und Drang der 60er Jahre erscheint das folgende Jahrzehnt als Zeit der Sammlung und des Sichbesinnens. Gerade weil von oben wieder eine Reaktion einsetzt, entsteht das Bedürfnis nach der Schaffung klarer, festumrissener Ideale, in deren Namen man den Kampf gegen den Rückschritt aufnehmen und siegreich bestehen könnte. Der Typus der Zeit ist nicht mehr der ungestüm und unklar nach Freiheit ringende „Rasnotschinetz", sondern der „reuige Edelmann", der sich seiner Schuld gegenüber dem Volk bewußt geworden ist und sie sühnen will. Immer deutlicher erweist sich jetzt, nach der Bauernbefreiung, die Bauernfrage als die Lebensfrage Rußlands. Der Muschik, eben der Bauer, ist das Volk, und dem Volk zu dienen muß die Aufgabe derjenigen sein, die es bisher nur beherrschen wollten. Aber um ein erträgliches Verhältnis zwischen dem Volke und seinen früheren „Herren" zu schaffen, mußten diese das Volk erst kennenlernen. Die Erfahrungen, die man dabei machte, erzeugten eine tief skeptische Stimmung; aus den selbstbewußten Kämpfern der 60er Jahre wurden Frager und Sucher. Durch diese Skepsis mußten auch die beiden größten Dichter Rußlands hindurch, die in den 70er Jahren ihre reifsten Werke schufen: Dostojewskij und Tolstoj. Aber eben weil sie beide große, weltumfassende Genies sind, so kann es sich bei ihnen letzten Endes nicht bloß um die soziale Frage handeln, sondern um die Frage nach dem Sinn und Zweck des Lebens überhaupt. Beide sind sie Gottsucher, aber die Wege, die sie gehen, sind ebenso verschieden wie die Ziele, bei denen sie schließlich anlangen.

„Man kann gar nicht über ihn reden, es ist alles unzulänglich", sagte Goethe über Shakespeare. Tolstoj hätte das nicht gesagt, denn er ließ Shakespeare überhaupt nicht gelten. Aber auf ihn selbst finden die Worte volle Anwendung.

Was kann man über ihn sagen? Man sah ihn zuletzt nur noch in übermenschlicher Größe. Den Ausländern erschien er als das verkörperte Rußland selbst. Zu seinen Werken griff man, wenn man sich klar werden wollte über das seltsame Wesen des östlichen Riesen. Tolstoj, der so ganz Russe, nur Russe war, gehört der Weltliteratur an, wie von seinen Landsleuten heute nur noch Dostojewskij. Das Recht, das man einem Puschkin, einem Gogol, einem Turgenew immer wieder streitig machte, ist ihm von Anbeginn ohne Widerrede zugesprochen worden. Und das erscheint um so wunderbarer, als gerade in dem Wesen Tolstojs so vieles war, was den „Europäer" seltsam berühren, wo nicht gar abstoßen mußte. Man denke nur an den ungeheuren Umfang seiner großen Romane, an die schonungslose Härte, mit der Tolstoj alles

verwarf, was uns Lebenswert war, an den Eigensinn des Autodidakten, der die kleinste Entdeckung, die er gemacht, für eine gewaltige Offenbarung hielt! Jeder andere wäre als sonderbarer Schwärmer abgetan worden, Tolstojs Ruhm aber wuchs von Tag zu Tage.

Auf zwei Eigenschaften beruhte die Größe Tolstojs: der ungeheuren Gestaltungskraft des Dichters und der ungeheuren Wahrheitsliebe des Menschen.

Gerade die scheinbare Formlosigkeit seiner Dichtungen verstärkte den Eindruck unermeßlicher Größe. Das ganze Rußland lebt in diesen Riesenschöpfungen. Weit ins 18. Jahrhundert zurück greifen Gestalten und Motive aus „Krieg und Frieden", und Zukunftsmusik tönt uns aus der „Auferstehung" entgegen. Wie das Leben selbst sind diese Dichtungen. Anfangs sehen wir nur die großen Linien, den gewaltigen Strom, der brausend dahineilt. Aber der Strom besteht aus einzelnen Tropfen; was wir Menschheit oder Volk nennen, ist nur die Summe einer großen Zahl von Einzelwesen. Und jede hat ihre eigene Bedeutung, ihre eigenen Zwecke und Ziele. Aus zahllosen Einzelschicksalen setzen sich Tolstojs große Schöpfungen zusammen. Aus „Krieg und Frieden", aus „Anna Karenina" hätte ein anderer zehn Romane gemacht. Aber Tolstoj brauchte nicht zu sparen; er wußte, daß es ihm nie fehlen werde, und er streute aus mit vollen Händen. Seine Gestalten sind uns längst keine Romanhelden mehr, sondern lebende Menschen wie wir selbst: der junge Nikolenka Irtenjew mit seinen kindlichen Schmerzen, Pierre Besuchow und Andrej Bolkonskij, Lewin und Nechliudow, Anna Karenina und Katiuscha Maslowa. Tolstojs Gestalten sind mythisch geworden: sie leben ihr eigenes Leben, unabhängig von der Dichtung, in der von ihren Schicksalen berichtet wird.

Ja, sogar unabhängig von ihrem Dichter. Wir sehen manche Gestalten Tolstojs ganz anders, als der Dichter selbst sie sah oder sie von uns gesehen haben wollte. Auf die Ungerechtigkeit Tolstojs gegen manche seiner Gestalten hat sein Biograph Karl Nötzel treffend hingewiesen. Er bemerkt zu der Person des Karenin, des betrogenen Gatten der armen Anna:

„Der intuitiv, der dichterisch gestaltende Tolstoj erlebt den Karenin ergreifend und edel, weil er aber mit seiner bewußten, nicht künstlerisch gestaltenden Persönlichkeit ihn nicht mag, mißdeutet er sein eigenes Geschöpf, sobald er in ihm lesen will. Es kann sich eben sehr wohl ein Zwiespalt offenbaren zwischen dem Charakter, den eine erdichtete Person an den Tag legt in ihren Handlungen und Worten, und den Beweggründen, die ihr der Dichter zuschreibt, wenn er diese Person mit seinen Worten deuten will oder schildert, wie sie sich über sich selber klar zu werden strebt. Tolstoj glückt die Selbstanalyse strenggenommen nur bei den Personen, die er liebt, und eigentlich überhaupt nur bei denen, in denen er sich selbst schildert. Darum muß man aber auch diejenigen von Tolstojs Gestalten, die er selber nicht liebt, gegen ihn in Schutz nehmen, wenn er sie deutet oder sie in sich selber lesen läßt. Denn bei Tolstojs überreicher, dabei aufs leidenschaftlichste selbständiger Persönlichkeit scheint es nicht ausgeschlossen, daß er den Personen, die ihm intuitiv aufgehen, und die er schafft aus dem Urgerechten in sich, dem Künstlerischen in seiner Person, – daß er denselben Personen auch gleich wieder liebend oder hassend entgegentritt, wenn sie fertig vor ihm stehen, und er sie dann sich deuten will. Dabei fällt er zwar nicht geradezu dem Künstler in den Arm, er fügt aber sein menschliches Urteil dem des Künstlers bei. Das ergibt oft Widersprüche ..."

So weit der Biograph. Aber gerade diese „schlechte Behandlung" der eigenen Geschöpfe kennzeichnet am besten die Stärke des künstlerischen Empfindens und Erlebens bei Tolstoj. Und eben das verleiht auch seinen philosophischen und sozialethischen Schriften ihren Wert. Mögen sie noch soviel Widersprüche enthalten, – eins läßt sich nicht widerlegen: die leidenschaftliche Empfindung, aus der heraus sie entstanden, der heiße ehrliche Wahrheitsdrang, der ihren Verfasser erfüllte. Nicht die Lehre Tolstojs war es, die die Gemüter so

erregte, sondern seine Persönlichkeit. Nicht in dem Ergebnis seiner Kämpfe und Irrungen liegt seine große Bedeutung, sondern in den Kämpfen an sich, dem unermüdlichen Wahrheitsdrang des ewig Strebenden, der nie zur Ruhe kommen konnte, dessen Blick unausgesetzt auf das eine gerichtet war, das nottut. Aus diesem rastlosen Streben nach dem einen Ziel erklären sich auch all die seltsamen Wandlungen, die Tolstojs Leben aufweist und aus denen in Wahrheit immer derselbe Geist spricht. Es ist kein Wesensunterschied zwischen dem Siebzigjährigen, der die Lehre vom Nichtwiderstreben als Kern der christlichen Ethik verkündet, und dem Fünfzehnjährigen, der über Ich und Nicht-Ich grübelt und das Verhältnis zwischen Seele und Welt graphisch darzustellen versucht.

Leo (Lew) Nikolajewitsch **Tolstoj** (Abb. 73, 74; vgl. auch die Tafel bei S. 316) wurde am 28. August[1] 1828 auf dem Gut seiner Eltern Jasnaja Poliana (d. i. lichte Waldwiese) im Gouvernement Tula geboren. Mit zwei Jahren verlor er die Mutter, mit neun Jahren den Vater; mit seinen drei ältern Brüdern und der um zwei Jahre jüngern Schwester wuchs er unter der Obhut einer entfernten Verwandten auf. 1844—47 studierte er an der Universität Kasan erst orientalische Sprachen, dann Rechtswissenschaft, beides ohne wirkliche Neigung. Den Kopf voll unklarer Träume von Menschheitsbeglückung und edlen Taten, begibt er sich, nachdem er 1847 die Universität ohne die übliche Schlußprüfung verlassen hat, nach Jasnaja Poliana, um hier den Vater und Wohltäter seiner Bauern zu spielen, erlebt aber in seiner Unerfahrenheit nichts als Enttäuschungen, die er später in dem Romanfragment „Der Morgen eines Gutsbesitzers" geschildert hat. Nach mehreren Jahren eines ziemlich leichtsinnigen Lebens in der „großen Welt" Petersburgs und Moskaus folgt er seinem ältern Bruder in den Kaukasus und tritt als Fähnrich in ein Artillerieregiment ein. Die majestätische Natur, die ihn umgibt, der Verkehr mit einfachen Leuten, die Gefahren des Krieges lassen ihn innerlich schnell reifen. Nun erwacht auch der Dichter in ihm. 1852 entstand seine erste Novelle, „Kindheit", die er Nekrasow schickte und die schon im September 1852 im „Sowremennik" erschien. Auf „Kindheit" folgten als Fortsetzung die „Knabenjahre". Der dritte Teil dieser Selbstbekenntnisse in Novellenform, „Jugend", wurde erst einige Jahre später geschrieben. Vorher entstand noch eine Reihe kleinerer Erzählungen aus dem Kaukasus („Der Überfall" u. a.). Gleichzeitig wurden zwei größere Werke in Angriff genommen: ein Roman aus dem Leben eines Gutsbesitzers, von dem schließlich nur das eine, eben erwähnte Kapitel fertig wurde, und die erst 1861 vollendete Novelle „Die Kosaken". Beides sind durchaus selbstbiographische Darstellungen: wie wir im Fürsten Nechliudow den Gutsherrn von Jasnaja Poliana aus dem Jahre 1847 erkennen, so im Fähnrich Olenin, der im Kaukasus unter schlichten Naturmenschen ein neuer Mensch wird, den Fähnrich Leo Tolstoj.

Schon im Kaukasus dachte Tolstoj daran, aus dem Heeresdienst auszuscheiden, um sich ganz der Schriftstellerei zu widmen. Der Ausbruch des Krimkrieges zwang ihn jedoch, im Heere zu bleiben; im November 1854 kam er nach Sewastopol, wo er den Fall der Festung miterlebte. Seine Novellen „Sewastopol im Dezember, Mai und August" geben drei Ausschnitte aus dem von ihm miterlebten „Epos, dessen Held das russische Volk war". Eine so schlichte, realistische Darstellung des Krieges, eine so tiefe Kenntnis der Seele des einfachen Soldaten

[1] Nach russischem Kalender, was damals dem 9. September neuen Stils entsprach. Die Behauptung, Tolstoj wäre an Goethes Geburtstag zur Welt gekommen, trifft also nicht zu.

hatte man bisher nirgends gefunden. Der Eindruck der Erzählungen, die ebenfalls im „Sowremennik“ erschienen, war ungeheuer. Mehr noch als „Kindheit“ und „Knabenjahre“ schufen sie den Ruhm des jungen Dichters, der im November 1855 nach Petersburg gekommen war und ein Jahr darauf den Offiziersrock für immer ablegte.

1857 trat Tolstoj seine erste Reise ins Ausland an. Er hielt sich in Deutschland, Frankreich, der Schweiz, Italien auf, aber die westliche städtische und bürgerliche Kultur behagte dem Russen und Landkinde wenig. In Luzern, im Hotel Schweizerhof, spielte sich die Episode ab, die Tolstoj später in der Novelle „Luzern“ geschildert hat: nach der Table d'hote läßt ein Straßensänger sein Lied ertönen; er singt wunderschön, alle hören ihm zu, aber keiner gibt ihm etwas. Das empört den Fürsten Nechliudow (d. i. Tolstoj) so, daß er den Sänger hereinholt, an einen Tisch setzt und bewirtet — zur großen Entrüstung der Bedienten und der Gäste, die schleunigst den Saal verlassen. Und der Dichter fragt:

„Wer ist mehr Mensch und wer ist mehr Barbar, der Lord, der, als er den abgetragenen Anzug des Sängers sah, wütend hinauslief, ihm für seine Leistung nicht den millionsten Teil seines Vermögens gab und nun satt und zufrieden in seinem behaglichen Zimmer sitzt, oder der bescheidene Sänger, der zwanzig Jahre lang, kaum einen Frank in der Tasche, von Ort zu Ort zieht und die Menschen durch seine Lieder erfreut und den man heute gekränkt, ja beinahe hinausgeworfen hat?“



Abb. 73. L. N. Tolstoj als Student.
Nach einer Zeichnung aus den 40er Jahren.

Zum zweitenmal reiste Tolstoj im Juli 1860 ins Ausland. Die drei vorhergehenden Jahre verbrachte er meist in Jasnaja Poliana, trat hier in noch nähere Beziehungen zum Volke und gelangte vor allem zu der Überzeugung, daß, wer dem Volke helfen wolle, mit dem jungen Geschlecht anfangen müsse, daß vor allem das Erziehungs- und Bildungswesen ganz neu aufgebaut werden müsse. So hatte denn diese zweite Reise hauptsächlich den Zweck, die Schulverhältnisse in Westeuropa kennenzulernen, aber auch hier befriedigte ihn das, was er sah, nur wenig. Als er nach seiner Rückkehr die Leitung der von ihm gegründeten Schule in Jasnaja Poliana selbst übernahm, begann er zugleich mit der Herausgabe einer pädagogischen Zeitschrift, in der er seine Ansichten und Erfahrungen einem größern Leserkreise vermitteln wollte. Wenn das Volk von der Bildung der „Herren“ nichts wissen wolle, so sei das nicht die Schuld des Volkes, sondern der Lehrer, die nur ihre eigene Unwissenheit und Eitelkeit

dazu treibe, das Volk nach ihrem Muster zu bilden. Die Gebildeten hätten vielmehr vom Volk zu lernen und sich nach ihm zu richten, ihm eine Bildung zu vermitteln, wie es selbst sie haben wolle. Später hat Tolstoj über seine „Schulmeisterei" ein ebenso hartes Urteil gefällt wie über seine Schriftstellerei. Er erklärte, daß wenn er nicht schon damals der Verzweiflung verfallen wäre, die ihn fünfzehn Jahre später ergriff, der Grund nur der gewesen sei, daß es noch eine Seite des Lebens gab, die er nicht kannte und die ihm Rettung verhieß: das Familienleben. Dazu verhalf ihm seine 1862 geschlossene Ehe mit Sophie Behrs, der 18jährigen Tochter eines angesehenen Moskauer Arztes, die er schon als Kind gekannt hatte. Fast zwei Jahrzehnte lebte er nun ganz seiner Familie, seinen Pflichten als Gutsherr und seinem dichterischen Schaffen. Jetzt entstanden seine beiden Hauptwerke, die großen Romane „Krieg und Frieden" (1864–69) und „Anna Karenina" (1873–77).

Waren schon alle frühern Werke Tolstojs nur „Bruchstücke einer großen Konfession" im Goethischen Sinne, so gilt das erst recht von diesen zwei Romanen, trotz ihrer Gestaltenfülle, trotzdem sie sich als umfassende Gesellschaftsdarstellung geben. Vor allem ist „Krieg und Frieden" kein historischer Roman, wenn Tolstoj auch sehr eifrige Vorstudien getrieben hat und die vier Bände von geschichtlichen Personen wimmeln. Schon Turgenew erkannte ganz richtig, daß das Geschichtliche das Schwächste und Belangloseste an diesem wunderbaren Werke war. Im Grunde ist „Krieg und Frieden" nur eine sehr weitverzweigte Familiengeschichte, zu der die großen weltgeschichtlichen Ereignisse bloß den farbigen Hintergrund bilden. In dem Denken und Fühlen der Menschen des Romans ist nichts, was sie von denen der „Anna Karenina" unterschiede, die doch fast zwei Menschenalter jünger sind.

Und doch wirkt „Krieg und Frieden" nicht als Maskerade, wie so viele sogenannte „geschichtliche" Romane. Tolstoj zeigt uns keine Puppen, die in historischen Kostümen stecken, sondern wirkliche, lebendige Menschen, die uns durch ihre Menschlichkeit so fesseln, daß wir gar nicht danach fragen, was für Röcke sie anhaben. Und das ist um so auffallender, als Tolstoj, im Gegensatz etwa zu Dostojewskij, seine Menschen niemals sozusagen von innen heraus schildert. Es ist bei ihm nicht der Geist, der sich den Körper baut, sondern umgekehrt: er kommt vom Körperlichen zum Seelischen. Er gibt die äußere Geste mit einer plastischen Anschaulichkeit ohnegleichen und läßt uns von ihr auf die Vorgänge im Innern seiner Personen schließen. Ja, er wird oft geradezu aufdringlich in der Betonung einzelner körperlicher Züge. So, wenn immer wieder von der zu kurzen Oberlippe der Fürstin Bolkonskaja oder den kleinen weißen Händen Napoleons die Rede ist. Es hängt mit seiner ganzen sinnenfreudigen Natur zusammen, über die noch zu reden sein wird, daß er sich nicht genug tun kann im Schaffen immer neuer Bilder und Gestalten, daß die Freude an der Fülle des Lebens und der Erscheinungen ihn auch in seinen letzten Jahren nicht verlassen hatte und immer wieder, all seiner Weltflucht trotzend, zum Durchbruch kam. Turgenew, Tolstojs unerbittlichster Kritiker, erklärte die ganze Psychologie in „Krieg und Frieden" für Spiegelfechterei. „Er erzählt so viel von der Stiefelspitze Alexanders I., daß der verblüffte Leser sagt: ‚Wie genau muß der Dichter den Zaren kennen, wenn er sogar über jede Bewegung seines Fußes Bescheid weiß!' In Wirklichkeit aber beschränkt sich seine ganze Kenntnis auf diese Fußbewegungen."

Der Spott ist insofern nicht ganz unberechtigt, als mit Ausnahme jener Personen in Tolstojs Dichtungen, die ein Abbild des Dichters selbst sind, alle ihr Dasein nur seiner Freude an der bunten Gestaltenfülle verdanken; er sieht sie nur von außen und weiß nicht mehr von

ihnen als ein kluger und scharfsichtiger Mensch von den Leuten weiß, mit denen er oft zusammenkommt. Wir haben aber den Eindruck, als blicke Tolstoj viel tiefer in ihre Seelen hinein, als es tatsächlich der Fall ist, weil er die äußere Bewegung, die Geste als Ausdruck des Innenlebens ungemein scharf zu beobachten und treffend darzustellen weiß. Doch er tut das ganz intuitiv, aus Wohlgefallen an der Geste als solcher; er besitzt nicht jene Proteusbegabung, die den Dichter bald in jene, bald in diese Person „hineinschlüpfen" läßt, sondern er steht mitten unter ihnen, beobachtet sie, freut sich an ihnen, ärgert sich über sie. Er hat seine Lieblinge, die er besonders gut behandelt, und andere, die ihm unangenehm sind und die er deshalb schlechter macht, als sie wirklich sind. So kommt er zu jener Ungerechtigkeit gegen seine eigenen Geschöpfe, von der oben schon die Rede war, und die sich nur dadurch erklären läßt, daß der Dichter vergißt, daß er selbst all diese Wesen geschaffen hat.

Mitten unter ihnen allen aber steht immer wieder Leo Nikolajewitsch in eigener Person, und welche Maske er auch anlegen mag, ob er sich Nikolenka Irtenjew oder Dmitrij Nechliudow, Pierre Besuchow oder Nikolaj Lewin nennt: wir erkennen ihn immer wieder. Und über sich selbst ist er ganz genau unterrichtet, über jede, auch die kleinste Seelenregung gibt er sich Rechenschaft; die tiefbohrende Selbstanalyse, von der seine Tagebücher so erschütternd Zeugnis ablegen, kommt ihm bei diesen Gestalten zugute, die das Abbild seines eigenen Ich sind. Wie Goethe liebt er es, verschiedene Seiten seines Wesens in verschiedenen Personen zu verkörpern, und so erkennen wir ihn in „Krieg und Frieden" sowohl im Skeptiker Bolkonskij als in dem Gottsucher Besuchow und dem Realisten Rostow. Aber je individueller er diese Personen gestaltet, desto deutlicher merkt man, wie es dem Dichter – und seinen Helden – vor allem darum zu tun ist, vom eigenen Ich loszukommen, in einem andern, Höheren, aufzugehen. So kommt er auch zu seiner Geschichtsphilosophie, die bei den Lesern von „Krieg und Frieden" ebensoviel Kopfschütteln hervorruft wie die rein darstellenden Kapitel Entzücken. Die Bedeutung der Persönlichkeit in der Geschichte wird geleugnet. „Die großen Persönlichkeiten sind nur Etiketten, die den Ereignissen den Namen geben, und haben wie Etiketten im Grunde am allerwenigsten mit den Ereignissen zu tun." Napoleon gleicht „einem Kinde, das den Riemen am Wagenfenster in die Hand genommen hat und sich einbildet, es lenke den Wagen". Dem Persönlichkeitswahn Bonapartes wird die Weisheit des russischen Feldherrn Kutusow gegenübergestellt, dessen ganze Strategie darauf hinausläuft, nicht im Wege zu sein. Ein vorher ausgearbeiteter Schlachtplan ist „deutsche Pedanterie", „Selbstbetrug". Tolstojs eigentliches Ideal aber ist auch nicht dieser weise Feldherr, sondern der einfache russische Soldat, wie er sich in der Person des Platon Karatajew verkörpert:

„Jedes seiner Worte und jede seiner Handlungen war die Offenbarung einer ihm selbst unbekannten wirkenden Kraft, die sein Leben erfüllte. Sein Leben aber, wie er es selber sah, hatte keinen Sinn als Einzelleben, es hatte nur Sinn als Teil eines Ganzen, das er beständig fühlte. Seine Worte und Handlungen entströmten ihm ebenso gleichmäßig, notwendig und unmittelbar, wie der Duft von der Blume ausgeschieden wird, und er vermochte weder den Wert noch die Bedeutung eines einzelnen Wortes oder einer einzelnen Handlung zu begreifen ..."

Das ist Platon Karatajew, und ihm gleichwerden kann der dem Naturzustand entwachsene Mensch nur durch freiwillige, bewußte Unterordnung unter den göttlichen Willen. Dieses Ziel strebt in „Anna Karenina" auch Lewin an, der schon durch seinen Namen verrät, daß sich Lew Tolstoj hinter ihm verbirgt. Aber während Lewin glaubt, seine Ideale noch

innerhalb des kirchlichen Christentums verwirklichen zu können, bereitete sich bei seinem Dichter schon der Bruch mit der Kirche vor. In der zweiten Hälfte der 70er Jahre sehen wir Tolstoj unausgesetzt mit religiösen Fragen beschäftigt; 1880 vollendete er seine „Kritik der dogmatischen Theologie", mit der „Beichte" als Vorwort; darauf folgte die „Kurze Darlegung des Evangeliums." Der Dichter war zum Prediger geworden.

Nicht von einer Wandlung kann hier die Rede sein, sondern nur von einer Krise. Es vollzog sich nichts anderes als der Abschluß eines jahrzehntelangen Vorganges, dessen Anfänge eigentlich schon mit den Anfängen des bewußten Lebens bei Tolstoj zusammenfallen. Neu, aber ebenfalls notwendig und unvermeidlich war nur, daß Tolstoj jetzt die Folgerungen aus seinen Erkenntnissen zog, daß er die Wahrheit, die er gefunden zu haben meinte, nun auch öffentlich verkünden und im Leben verwirklichen zu müssen glaubte.

Daß der verwöhnte Aristokrat, der Künstler zur Verneinung alles dessen gelangte, was bis dahin scheinbar den Inhalt seines Lebens gebildet hatte, wirkte verblüffend. Es war aber nur die ihm von Jugend auf eigene Denkweise des „reuigen Edelmanns", die er damit auf die Spitze trieb, die letzte Folge der Anschauungen, die er schon im „Morgen eines Gutsbesitzers", in „Luzern", in „Anna Karenina" ausgesprochen hatte. Es ist der Sozialethiker, der aus ihm spricht. Ganz richtig bemerkt Alexander Brückner:

„Wo Tolstoj Entsagung predigt, tut er es nicht aus Askese, die ihm etwas Fremdes, Unnatürliches ist, sondern in der einfachen Erwägung, daß die einen Genüsse dem Körper schädlich sind und den klaren Geist verwirren (Alkohol und Nikotin), die andern, die Kulturgenüsse, verhältnismäßig wenigen zugute kommen, daher nicht die Opfer und Kosten wert sind, die sie allen auferlegen. Er predigt stets nur die Lust am Leben, aber nicht nach Art derjenigen, in deren Mund die schöne Losung ‚Gleiche Rechte für alle!' sich nur zu der egoistischen Maxime: ‚Alle Rechte für unsergleichen!' umkehrt. An dieser Lebenslust sollen ja nicht die wenigen Auserwählten, sondern eben alle teilnehmen können, und daher verbietet sich von selbst der Luxus und die Bequemlichkeitshascherei der wenigen auf Kosten der vielen. Dies erklärt auch sein Verhalten zur Kunst; er verurteilt einen Beethoven, Goethe oder Shakespeare, weil zu deren Würdigung eine privilegierte Stellung im Leben gehört, während er auch von der Kunst die erhebende läuternde Wirkung auf die Menge fordert."

Der Berliner Literarhistoriker hat das Naiv-Urwüchsige in Tolstojs Charakter richtig erkannt, das vielleicht das Eigentlichste und Wesentlichste an ihm ist. Tolstoj ist in erster Linie Naturkind und Sinnenmensch. Dieses Wort ist nicht erotisch aufzufassen: sinnlich ist auch die Freude an Speise und Trank, an Sonnenschein und Blumenduft. Alle diese Genüsse und Empfindungen kennt vielleicht keiner so gut wie Tolstoj, keiner hat sie so lebendig zu schildern gewußt. Und es handelt sich immer um die ursprünglichste Freude am Dasein, um das einfachste animalische Wohlbehagen; jede Verfeinerung ist ihm fremd und zuwider. Man nehme etwa die Szene in „Anna Karenina", wo Lewin an der Mahlzeit der Bauern teilnimmt:

„Der Alte brockte Brot in die Schüssel, zerdrückte es mit dem Löffel, goß Wasser aus dem Blechkrug drüber, brockte noch mehr Brot hinein, streute Salz drüber und betete dann, das Gesicht nach Osten gewandt. – ‚Nun, Herr, versuch' meine Brühe!' – Die Brühe schmeckte so ausgezeichnet, daß Lewin beschloß, gar nicht nach Hause zum Mittagessen zu gehen."

Oder so schreibt ein anderes Ebenbild des Dichters, Olenin in den „Kosaken", nachdem er die Hauptstadt verlassen und ein paar Wochen unter den Kosaken im Kaukasus gelebt hat:

„Diese Menschen leben, wie die Natur lebt: sie sterben, werden geboren, gatten sich, werden wieder geboren, schlagen sich, trinken, essen, freuen sich und sterben wieder, und kennen keinerlei

Herkömmlichkeiten, außer jenen unabänderlichen die die Natur der Sonne, dem Gras, dem Tier, dem Baum auferlegt hat. Andere Gesetze gibt es nicht für sie. Glücklich sein heißt eins mit der Natur sein."

Als Verkörperung dieses Glücks erscheint der alte Kosak Jeroschka. Er sagt:

„Meiner Ansicht nach ist alles gleich. Alles hat Gott den Menschen zur Freude geschaffen. Es ist an nichts etwas Sündhaftes. Nimm dir ein Beispiel am Tiere. Es lebt im tatarischen Schilf wie in unserm. Was Gott ihm gibt, das frißt es. Unsere Popen aber sagen, daß wir dafür in jener Welt glühende Pfannen werden lecken müssen. Ich denke, das alles ist erlogen. Bist du mal krepiert, dann wächst bloß Gras aus dir. Das ist die ganze Geschichte."

Nun aber ist das Seltsame und tief Tragische, daß neben diesem Natur- und Sinnenmenschen in Tolstoj noch ein zweiter, ganz anders gearteter Mensch lebendig war, ein Pedant und Grübler, der alles erklärt und begründet haben wollte. Schon bei dem Knaben tritt dieser Zug scharf hervor, und das Tagebuch des Zwanzigjährigen wimmelt von „Regeln", die er sich täglich neu aufstellt, um am nächsten Tage klagen zu können, daß er sie wieder einmal nicht befolgt habe. Der grübelnde Moralist will den Naturmenschen bändigen, bringt es aber nicht fertig. Vor allem ist es das starke Selbstgefühl, das Ichbewußtsein, gegen das der Moralist ankämpft. Aber gerade durch den erbitterten Kampf gegen den Triebmenschen in sich versperrte er sich selber den Weg zur Erreichung seines Ideals, denn die ständige Selbstzergliederung steigerte sein Ichbewußtsein, das er doch ertöten wollte, bis aufs äußerste. Er züchtete einen geistigen Hochmut in sich, der kaum seinesgleichen kennt. Schon der Jüngling gesteht einmal, er halte sich für den besten und klügsten Menschen auf der Welt, und wenn er das nicht täte, hätte das Leben keinen Wert für ihn; er sei auch überzeugt, daß alle andern ebenso dächten, sie hätten bloß nicht den Mut, es einzugestehen.

Solche Ideen hat Tolstoj später natürlich gebrandmarkt, wirklich losgekommen ist er von ihnen nie. Er verwirft jede Erziehung als Streben nach Unterdrückung einer fremden Eigenart, erzieht aber unausgesetzt an seinen Nebenmenschen herum. Er merkt es bloß nicht, weil er seine Wahrheit für die absolute Wahrheit hält. Denn er glaubt fest an eine absolute Wahrheit und die Fähigkeit der menschlichen Vernunft, sie zu erkennen.

Daß Tolstojs eigenes Leben nach seiner „Bekehrung" keineswegs in vollem Einklang mit seinen Lehren stand, ist ihm oft vorgeworfen worden. Erst seine Tagebücher und sein nachgelassenes Drama „Und das Licht leuchtet in der Finsternis" haben gezeigt, wie furchtbar er selbst unter diesem Widerspruche litt. Am meisten schmerzte es ihn, daß man aus der Unstimmigkeit zwischen Lehre und Leben die Unhaltbarkeit der Lehre folgern zu können glaubte. In einem Briefe aus dem Jahre 1882 wendet er sich gegen derartige Anklagen:

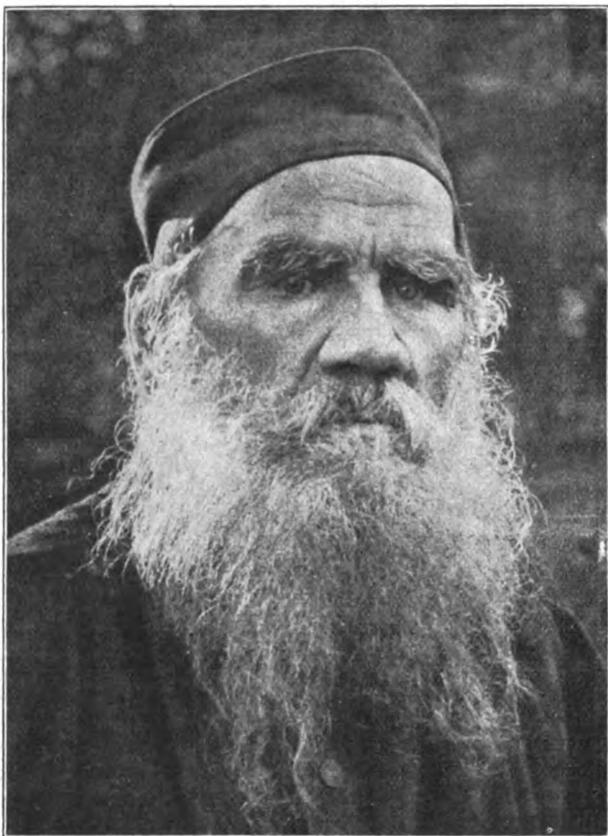
„Ich habe nicht den zehntausendsten Teil dessen getan, was ich tun sollte, und bekenne mich schuldig, aber nicht am Willen lag es, sondern am Können. Klagt mich an, aber nicht den Weg, den ich gehe und den ich jenen zeige, die mich fragen, wo meiner Meinung nach der Weg zu finden sei. Wenn ich den Weg nach Hause kenne und ihn wankenden Schritts entlang wandle, beweist das, daß der Weg falsch ist? Wenn ja, so zeigt mir einen andern Weg; ist es aber der rechte Weg, so helft mir und stützt mich, wenn ich von ihm abkomme, wie ich bereit bin, euch zu stützen. Führt mich aber nicht in die Irre, freut euch nicht, daß ich vom Wege abgekommen bin."

Und in zahllosen andern Briefen lesen wir es immer wieder: wir sind allzumal Sünder und werden nie das Ideal erreichen; darum bleibt das Ideal doch das Ideal; erst wenn wir es wegen seiner angeblichen Unerreichbarkeit verleugnen, wenn wir das Schlechte gut nennen, weil wir zu stolz sind, uns als Sünder zu bekennen, erst dann sind wir verloren.

In diesen Bekenntnissen steckt aber doch etwas, was der Nichtrusse als Schwäche empfindet. Wie Tolstoj zuletzt seiner Familie gegenüberstand, die ihn nicht verstand, ihn als Sonderling behandelte, auf dessen Launen man Rücksicht nehmen müsse, ohne aber an der eigenen Lebensführung auch nur das Geringste zu ändern, so stand er auch dem Staat gegenüber. Der Staat muß von selbst verschwinden, wenn die Menschen einst alle vernünftig geworden sind, bis dahin aber muß man dulden und ertragen und alles vermeiden, was einen von Besitz, Staat, Kirche, Krieg usw. irgendwie abhängig machen könnte. Gewalt gegen Gewalt setzen heißt die Summe des Übels nur vergrößern. Das ist die vielgenannte Lehre vom „Nichtwiderstreben", die Tolstoj immer wieder in Zwiespalt mit der Regierung brachte, die von den radikalen Parteien zu ihren Zwecken ausgenutzt wurde, die aber 1905 bei Ausbruch der Revolution notwendig dazu führen mußte, daß Tolstoj sich ebenso scharf gegen die Umstürzler wandte wie vorher gegen die Autokratie. Er mußte die Revolution auch deshalb ablehnen, weil sie von einer Gesellschaftsgruppe ausging, die er nie voll anerkannt hatte. Für ihn gab es nur die zwei Klassen der ausgebeuteten und unterdrückten Bauern und der ausbeutenden und unterdrückenden Edelleute. Alles, was dazwischen liegt, der Mittelstand, der Geistesarbeiter, der Industriearbeiter ist für ihn nur eine Entartungserscheinung, die verschwinden muß, wenn die Entwicklung der Menschheit endlich in die richtigen Bahnen gekommen ist. Die einzig vernünftige, des Menschen würdige Arbeit ist die Landarbeit. Die soll der Mensch aber auch für sich selbst leisten und nicht für andere. Weil der Edelmann von des Bauern Arbeit lebte, konnte er den Überschuß an geistigen und körperlichen Kräften zur Schaffung zahlloser unnützer Dinge verwenden, die für den wirklich arbeitenden, mit sich und der Natur im Einklang lebenden Bauern wertlos sind und nur dem müßigen Zeitvertreib der Reichen und Satten dienen. Dazu gehören auch alle Wissenschaften und Künste, die nicht unmittelbaren praktischen Zwecken, das heißt der sittlichen Belehrung und Läuterung der Menschen dienen und mit denen wir uns nur befassen dürfen, wenn es keine Hungernden und Darbenden mehr gibt und jeder von den Erträgen des Ackers lebt, den er selbst bestellt.

Für Tolstoj sind die sozialen und politischen Fragen auch nur ethische Fragen. Dem Ethiker mußte sich der Künstler unterordnen. Auf sein Dichtertum verzichten konnte Tolstoj nicht, es war zu stark, aber die Kunst wurde ihm in den letzten dreißig Jahren seines Lebens mehr als je vorher zum Mittel sittlicher Einwirkung auf andere. In die 80er Jahre fallen die vielen kleinen Volkserzählungen und Legenden („Wovon die Menschen leben", „Das Patenkind", diese krasseste Verkündigung der Lehre vom Nichtwiderstreben, das witzige „Märchen von Iwan dem Narren" mit seiner Verhöhnung der sogenannten „geistigen Arbeit", „Wieviel Boden braucht der Mensch?" u. a.), die Novelle „Der Tod des Iwan Iljitsch". 1890 erschien die „Kreutzersonate", des Dichters Auseinandersetzung mit dem Problem der Ehe und der Geschlechtsmoral, 1895 „Herr und Knecht" mit der prachtvollen Schilderung des Schneesturms, 1899 Tolstojs letzter großer Roman „Auferstehung", ein Gesellschaftsbild und Selbstbekenntnis, wie schon der Name des Helden Nechliudow beweist. In den 80er Jahren trat Tolstoj auch zum erstenmal als Bühnendichter an die Öffentlichkeit mit der 1886 geschriebenen, von der Zensur erst 1895 zur Aufführung zugelassenen Bauerntragödie „Die Macht der Finsternis", einem der stärksten Dramen der Weltliteratur, herrlich in der holzschnittartigen Zeichnung der einzelnen Gestalten, dem straffen Aufbau und der echt

volkstümlichen Sprache. 1893 folgte die Komödie „Früchte der Aufklärung“, scheinbar nur eine lustige Verspottung der spiritistischen Narrheit, in Wahrheit eine bitter-scharfe Satire auf den Müßiggang und das Schmarotzertum der sogenannten „Gebildeten“. Dazu kommt die überraschende Fülle vollendeter und halbvollendeter Dichtungen, die erst nach Tolstojs Tode aus seinem Nachlaß herausgegeben wurden. Darunter findet sich die prächtige Erzählung aus dem Kaukasus „Hadschi Murat“, die an die „Kosaken“ und „Sewastopol“ erinnert, das Fragment „Pater Sergius“: die Geschichte eines Offiziers, der aus der Welt und ihrer Eitelkeit flieht und Priester wird, aber von neuem der Eitelkeit verfällt, weil er von den Menschen für einen Wundertäter gehalten wird und der Versuchung nicht widerstehen kann, den Propheten auch dann zu spielen, wenn die Stimme des Gottes in ihm schweigt.



Leo Tolstoy

Abb. 74.
Nach einer Photographie aus dem Jahre 1896.

Auch in dieser Erzählung spürt man das Erlebte. Jahraus, jahrein war Tolstoj in größeren und kleineren Schriften für das eingetreten, was er für recht hielt; er hatte gegen die Todesstrafe, gegen den Krieg, gegen die Kirche, gegen die ungerechte Verteilung des Grundbesitzes, gegen den falschen Nationalismus gepredigt, und je öfter und eindringlicher er seine Stimme erhob, desto größer wurde die Zahl derjenigen, die von ihm eine Meinungsäußerung über dieses oder jenes Tagesereignis wünschten, ihn um Rat und Hilfe oft in ihren persönlichsten Angelegenheiten baten. Jasnaja Poliana wurde, wie einst Goethes Weimar, zum Wallfahrtsort für Wahrheitsucher aller Völker, aber auch für Neugierige und Sensationslüsterne aller Art. Tolstoj litt darunter ebensosehr wie unter dem Verhältnis zu seiner nächsten Umgebung. Auch dieses finden wir in einem nachgelassenen Werke dargestellt, dem schon erwähnten Schauspiel „Das Licht leuchtet in der Finsternis“, das hoch über dem ebenfalls aus dem Nachlaß herausgegebenen, nur Skizze gebliebenen Drama „Der lebende Leichnam“ steht. Der tragische Zwiespalt

seines Lebens in den letzten Jahren wird hier mit schonungsloser Offenheit dargestellt. Nikolaj Sarynzew ist wieder Tolstoj selbst: der Mann, der seiner sozialen Schuld bewußt geworden ist, der erkannt hat, daß er kein Recht besitzt, auf Kosten anderer zu leben, und der seine Ideen vor tauben Ohren predigen muß, so daß er schließlich selbst den Mut nicht findet, die praktischen Folgerungen aus seiner Lehre zu ziehen.

Daß Tolstoj sich jahrelang mit dem Gedanken trug, seine Umgebung zu verlassen, wissen wir jetzt aus seinen Briefen und Tagebüchern. Schon 1897 war der Abschiedsbrief geschrieben, der seiner Gattin erst nach seinem Tode überreicht wurde. Aber mehr als ein Jahrzehnt verging nach der Abfassung dieses Briefes, ehe Tolstoj den entscheidenden Schritt tat.

In der Nacht auf den 28. Oktober 1910 verließ er Jasnaja Poliana. „Ich tue, was Leute meines Alters gewöhnlich tun. Sie gehen aus dem Leben in der Welt, um in Einsamkeit und Stille die letzten Tage ihres Daseins zu verbringen", heißt es in dem Abschiedsbrief an seine Gattin. Er kam freilich nicht weit. Der Zweiundachtzigjährige war den Strapazen der Winterreise nicht gewachsen. Er erkrankte schon am dritten Tage und mußte auf der kleinen Bahnstation Astapowo den Eisenbahnzug verlassen. Der Bahnhofsvorsteher räumte dem Kranken seine Wohnung ein und hier starb Leo Tolstoj am 7. November 1910. Einen schöneren, harmonischeren Abschluß hätte dieses bewegte Leben nicht finden können. Tolstoj starb, da er das Letzte vollbracht hatte, was ihm zu tun noch übrigblieb. Er hatte den einzigen Vorwurf entkräftet, den man noch gegen ihn erheben konnte: daß Leben und Lehre bei ihm nicht übereinstimmten. Und die Gottheit erlöste ihn von allen Enttäuschungen und Schmerzen, die ihm in seiner Einsamkeit wohl nicht erspart geblieben wären, sie erlöste ihn auch von der Schmach eines Rückzugs, zu dem er sich vielleicht doch hätte bewegen lassen. Das „lebendige Gewissen Rußlands" war verstummt für immer. Und wenn seine Predigt auch noch so oft den Widerspruch gerade derjenigen hervorgerufen hatte, die ihn am meisten verehrten, etwas war da, das keiner zu leugnen wagte, auch die Feinde Tolstojs im reaktionären und kirchlichen Lager nicht: die leidenschaftliche Empfindung, aus der alle seine Werke hervorgegangen waren, der heiße, ehrliche Wahrheitsdrang, der den Dichter und Denker beseelte. Er rüttelte die Seelen auf, der Prediger der Einfachheit und Natürlichkeit zeigte, wie ungeheuer verwickelt die Lebenserscheinungen waren, die man ruhig hinnahm, ohne sie zu ergründen, nach denen man sich richtete, ohne sie auf ihre Berechtigung hin zu prüfen. Er zwang seine Zeitgenossen, die auf ihre Kultur so stolz waren, sich über den wirklichen Wert dieser Kultur klar zu werden. Und da hat sich vieles als morsch und faul erwiesen; vieles andere freilich, gegen das Tolstoj seine heftigsten Angriffe richtete, hat standgehalten, und wir wissen jetzt eigentlich erst, was wir daran haben. Aber das danken wir schließlich doch auch Tolstoj.

9. Dostojewskij.

Dostojewskij ist der große Antipode Tolstojs. Auch er ein Gottsucher, aber einer, der ganz andere Wege geht. Tolstoj ist durch und durch Rationalist, Vernunftmensch; Dostojewskij ist Mystiker, Gefühlsmensch. In der Welt Tolstojs ist alles einfach, klar und bestimmt, die Welt Dostojewskijs ist voll unlösbarer Rätsel und unerforschlicher Tiefen. Für Tolstoj ist der einzelne nur ein winziger Teil der unendlichen Welt, für Dostojewskij ist jede Menschenseele

eine Welt für sich. Tolstoj ist der ruhige Epiker, dessen Darstellung dahinfließt wie ein breiter, klarer Strom, Dostojewskij ist der nervös-erregte Dramatiker, dessen Dichtung wogt und braust wie ein Katarakt und bald kostbarste Schätze, bald Schmutz und Schlamm aus der aufgewühlten Tiefe emporwirft. Tolstoj bietet Entwicklungen, Dostojewskij Katastrophen. Tolstoj hat an seinen Werken unermüdlich gefeilt und geändert, Dostojewskij warf seine Romane in fliegender Hast hin. Tolstoj tritt, wie wir sahen, an seine Menschen von außen heran, er ist unerreichbar gerade in der Schilderung des Körperlichen, in der Kunst, den Menschen durch die äußere Geste zu kennzeichnen; Dostojewskijs Blick ist nur auf das Innenleben seiner Personen gerichtet. Tolstoj schildert die Gesichtszüge, die Bewegungen einer Person, und wir erkennen daraus, wes Geistes Kind sie ist; Dostojewskij sagt nur, was sein Held denkt und fühlt, aber wir sehen den Menschen leibhaftig vor uns.

Dostojewskijs Helden stehen nicht, wie die Tolstojs, im Widerspruch zu der Welt, sondern im Widerspruch zu sich selbst. Sie können sich nicht damit begnügen, das Christentum als reine Morallehre zu fassen wie Tolstoj; sie wollen vielmehr seine mystische, übersinnliche Seite ergründen, denn hier, und nur hier, glauben sie sein wahres Wesen zu finden. Sie wissen, daß „$2 \times 2 = 4$ wohl etwas sehr Schönes und Bequemes, $2 \times 2 = 5$ aber auch nicht zu verachten" ist. Angesichts der Probleme, die diese Seelen bis aufs tiefste aufwühlen, ist es nur begreiflich, daß der Nihilismus der Leute, die Dostojewskij um sich sah, ihm klein und lächerlich vorkam, wie Tolstoj das Parlamentspielen der Liberalen in den Semstwos.

Tolstoj gelangt schließlich zu völliger Verneinung von Staat, Kirche und Nationalität, Dostojewskij glaubt bis zuletzt an die göttliche Mission der griechischen Orthodoxie und des russischen Volkes. Während Tolstojs volle Kraft sich immer erst entfaltet, wenn er mit der Mutter Erde in unmittelbare Berührung gerät, ist Dostojewskij durchaus Großstadtdichter. Und keiner hat gleich ihm das Unheimliche der halbhellen Petersburger Frühlingsnächte, das grauenhafte Vorstadtelend, die Widernatürlichkeit des ganzen Großstadtlebens darzustellen gewußt. Der Aristokrat Tolstoj kennt den Mittelstand nicht und verachtet die städtische „Intelligenz"; Dostojewskij ist der eigentliche Dichter des intellektuellen Proletariats. Der Kritiker Michajlowskij nannte ihn ein „grausames Talent". Es gibt in der Tat kaum einen zweiten Dichter, der seine Leser so unbarmherzig quält wie Dostojewskij, — und zwar nicht etwa durch Schilderungen äußern Elends oder durch künstlich ersonnenes Raffinement, sondern einfach dadurch, daß er bis auf den chaotischen Urgrund der Menschenseele dringt und alles ans Licht zieht, was er da zu sehen bekommt.

Es hat aber auch kein Dichter so viel Liebe besessen wie Dostojewskij. Es hat keiner so gut verstanden, den göttlichen Funken auch im verworfensten Geschöpf zu entdecken, es hat keinen zweiten so beredten Anwalt der „Unterdrückten und Beleidigten" gegeben. Seine Gabe des Hellsehens tritt vielleicht gerade hier am stärksten und überzeugendsten zutage.

Fedor Michajlowitsch Dostojewskij (Abb. 75) wurde am 30. Oktober 1821 als Sohn eines wenig bemittelten Arztes in Moskau geboren. Mit 17 Jahren bezog er auf Wunsch des Vaters die Militär-Ingenieurschule in Petersburg, ohne die geringste Neigung für die hier vorgetragenen Wissenschaften. Um so eifriger las er Puschkin, Gogol, Schiller, E. T. A. Hoffmann und George Sand. Nach seinem Abgang von der Schule hielt er es nur ein Jahr im Militärdienst aus, 1844 nahm er seinen Abschied, um sich fortab als freier Schriftsteller schlecht und recht durchzuschlagen. Schon ein Jahr darauf brachte ihm sein erstes größeres Werk, die Erzählung

„Arme Leute", einen außerordentlichen Erfolg. Nekrasow und Belinskij begrüßten ihn als „neuen Gogol". Der Erfolg blieb ihm aber nicht treu. Die weiteren Novellen fanden weder beim Publikum noch bei der Kritik viel Anklang.

1849 kam die Katastrophe. Dostojewskij hatte sich dem Kreise sozialistischer Schwarmgeister angeschlossen, die sich bei dem Beamten des Auswärtigen Amtes Petraschewskij (vgl. S. 302) versammelten, und war dort mehrmals als Redner aufgetreten. Mit Petraschewskij und seinen Genossen wurde auch Dostojewskij verhaftet und zum Tode verurteilt. Die Begnadigung zu vier Jahren Zwangsarbeit in Sibirien erfolgte erst, als die Verurteilten bereits auf den Semionowplatz in Petersburg geschafft und alle Vorbereitungen zur Hinrichtung getroffen waren. Die seelischen Qualen, die Dostojewskij auf dem Wege zum Galgen durchlebte, hat er nie verwinden können. Im „Idioten", wohl seinem persönlichsten Werk, hat er den Seelenzustand eines Verurteilten ergreifend geschildert. Eigentümlich ist die Form dieser Schilderung: sie wird weder als objektiver Bericht gegeben, noch dem Verurteilten selbst in den Mund gelegt, sondern Fürst Myschkin, der einmal einer Hinrichtung beiwohnte, berichtet auf Grund seiner Beobachtungen, was in der Seele des Verurteilten in dem furchtbaren Augenblick vorgehen müsse. Der Epileptiker und Hellseher vermag in der fremden Seele zu lesen wie in seiner eigenen; er wird ganz eins mit dem fremden Manne, den er zum Richtplatz gehen sah.

Dostojewskij büßte seine Strafe im Gefängnis in Omsk unter gemeinen Verbrechern ab. Sein einziger Lesestoff war in den ersten drei Jahren das Neue Testament. Und diese Lektüre nebst den Erfahrungen, die er aus dem Verkehr mit seinen Haftgenossen gewann, befestigte ihn in der Überzeugung, daß der Mensch von Natur gut sei. In den „Erinnerungen aus einem toten Hause" (1861) hat Dostojewskij seine Erlebnisse und Erfahrungen im Gefängnis geschildert. Er gibt ein erschütterndes Bild der Verkommenheit seiner Umgebung, führt grauenhafte Verbrechertypen vor; aber alles, was er gesehen und erlebt hat, hat ihm den Glauben an die Menschheit nicht rauben können. Er sagt:

„Ich kann vor der ganzen Welt bezeugen, daß auch in der rohesten, sittlich tiefststehenden Umgebung, auch unter diesen Leuten Züge eines wunderbar entwickelten seelischen Feinempfindens vorkamen. Im Gefängnis geschah es mitunter, daß man einen Menschen jahrelang kannte und glaubte, er wäre ein Tier und kein Mensch. Und man verachtete ihn. Dann aber kam manchmal zufällig ein Augenblick, in dem irgendeine unwillkürliche Regung ihn veranlaßte, seine Seele aufzudecken, und nun sah man einen Reichtum an Empfindung, an Herz, ein tiefes Verständnis für eigenes und fremdes Leiden, daß es war, als gingen einem plötzlich die Augen auf und man zuerst gar nicht glauben konnte, das alles wirklich gesehen und gehört zu haben."

Nach der Entlassung aus dem Gefängnis wurde Dostojewskij als gemeiner Soldat in ein sibirisches Regiment eingestellt. Nach dem Tode Nikolaus' I. zum Offizier befördert, erhielt er 1859 die Erlaubnis zur Rückkehr nach dem europäischen Rußland und Austritt aus dem Heere. In den 60er Jahren entfaltete er eine geradezu fieberhafte literarische Tätigkeit, gründete mit seinem Bruder Michael eine Zeitschrift (vgl. S. 253), veröffentlichte die „Erinnerungen aus einem toten Hause", schrieb den Roman „Erniedrigte und Beleidigte" und mehrere Novellen, aber alles das half ihm nicht aus der Geldnot. Er verwickelte sich vielmehr so in Schulden, daß er 1867, ein Jahr nach Erscheinen seines Romans „Verbrechen und Strafe", nach Deutschland übersiedelte, um von seinen Gläubigern nicht zu sehr behelligt zu werden. Kurz vorher hatte er sich zum zweitenmal verheiratet (seine erste

Frau, die er noch in Sibirien geheiratet hatte, war Anfang der 60er Jahre gestorben) mit seiner Sekretärin Anna Snitkina. Die vier Jahre, die er im Auslande zubrachte, ruhelos von Ort zu Ort irrend, in schwerer Sorge um das tägliche Brot, oft gezwungen, alles, was er noch an Wertsachen besaß, aufs Leihhaus zu tragen, von Heimweh zermartert, schienen ihm oft qualvoller als die sibirische Sträflingszeit. Um so bewunderungswürdiger ist sein dichterisches Schaffen in dieser Zeit, in der zwei seiner größten Werke, „Der Idiot" und „Die Dämonen", entstanden. 1871 kehrte er nach Rußland zurück. Noch waren nicht alle Schulden bezahlt, aber sein Ruhm als Schriftsteller war doch schon so hoch gestiegen, daß es ihm, zum großen Teil auch dank der Tatkraft und Umsicht seiner Frau, bald gelang, aus den wirtschaftlichen Nöten herauszukommen.

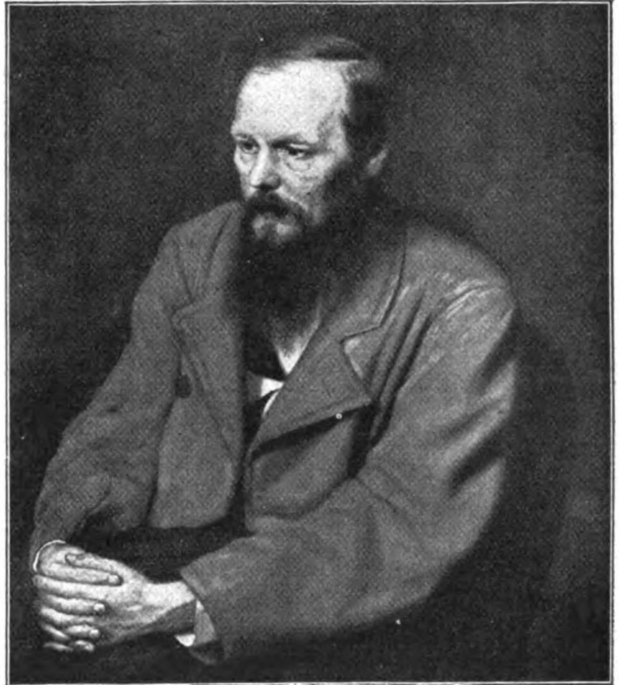


Abb. 75. F. M. Dostojewskij.
Nach einem Gemälde von W. Perow.

In die 70er Jahre fällt auch Dostojewskijs Tätigkeit als politischer Schriftsteller. 1873 beginnt sein „Tagebuch eines Schriftstellers" erst als Beilage zur slawophilen Zeitung „Grashdanin" („Der Bürger"), dann als selbständige Zeitschrift zu erscheinen. Vor allem aber schrieb er jetzt sein Hauptwerk: „Die Brüder Karamasow". Den Höhepunkt seines Ruhmes erreichte Dostojewskij in seinem letzten Lebensjahr. Seine Festrede bei der Einweihung des Puschkindenkmals in Moskau am 8. Juni 1880 rief eine unbeschreibliche Begeisterung hervor. Sieben Monate nach dieser Rede, am 28. Januar 1881, starb er.

„Selig sind die geistig Armen! Selig sind die Leidtragenden! Selig sind die Barmherzigen!" – diese Worte möchte der holländische Literarhistoriker N. van Wijk als Motto vor sämtliche Werke Dostojewskijs, von den „Armen Leuten" bis zu den „Brüdern Karamasow", setzen. Wenn Belinskij den Dichter der „Armen Leute" als „neuen Gogol" begrüßte, so dachte er dabei nicht an den „Revisor" und die „Toten Seelen", sondern an die Dichtungen des sozialen Mitleids, vor allem den „Mantel". Diese Novelle Gogols hat auch in der Tat sehr stark auf Dostojewskij eingewirkt. Der Held Dewuschkin ist ein kleiner Beamter, wie Gogols Akakij Akakijewitsch; seine Fähigkeiten und Kenntnisse gehen nicht über das bescheidene Mittelmaß hinaus. Er sieht das auch ein und fügt sich demütig in sein Schicksal. „Wenn alle Eigenes verfassen wollten, wer würde dann noch abschreiben?"

Aber es ist doch ein wesentlicher Unterschied zwischen Gogol und Dostojewskij. Bei Gogol ist das vorherrschende Gefühl die Empörung über menschliche Ungerechtigkeit, Bosheit

und Torheit, Dostojewskijs Erzählung ist ein Hohes Lied der sich aufopfernden leidenden Liebe. Während der ganze Idealismus des Gogolschen Helden auf die Beschaffung eines neuen Mantels gerichtet ist, kennt Dostojewskijs Dewuschkin kein größeres Glück, als andern Menschen Gutes zu tun. Er schränkt sich aufs äußerste ein, verzichtet auf das Notwendigste, nur um seiner armen Verwandten, Warenka, ab und zu eine kleine Freundlichkeit erweisen zu können.

Und immer wieder begegnet uns diese Gestalt in Dostojewskijs Romanen und Erzählungen: der Arme im Geist, der von allen verachtet wird und der still und widerspruchslos sein Kreuz trägt, ja sogar glücklich ist in seinen Leiden, weil seine Seele ganz erfüllt ist von Liebe. Und diese Liebe gibt den geistig Armen einen hellseherischen Blick für die Nöte anderer, eine wunderbare Fähigkeit, sich ganz in die Seele des Nächsten hineinzuversetzen, sein Leid mitzufühlen und sein Joch mitzutragen. Da ist Sonja in „Verbrechen und Strafe", da ist Alioscha Karamasow, da ist vor allem Fürst Myschkin im „Idioten", in dem Dostojewskij nach seinem eigenen Geständnis sich die schwierigste Aufgabe gestellt hatte, die sich ein Dichter überhaupt stellen kann: einen Menschen „mit positiv schöner Seele" zu zeichnen. Was er unter Seelenschönheit versteht, sehen wir daraus, daß er als die vollkommenste aller schönen Gestalten der christlichen Literatur den Don Quichotte bezeichnet. Und er ist „einzig deswegen schön, weil er zugleich auch lächerlich ist".

An einer andern Stelle sagt er über Don Quichotte:

„Als Don Quichotte auf alles verzichtet hatte, als er von seinem Wahn geheilt und klüger geworden war, da starb er alsbald still und mit einem traurigen Lächeln auf den Lippen. Er hatte die Welt geliebt mit der großen Kraft seiner heiligen Liebe und mußte nun doch einsehen, daß er auf der Welt nichts zu tun hatte ..."

Das ist auch das Schicksal des Fürsten Myschkin und aller andern sanften Helden Dostojewskijs. Man ist versucht, Dostojewskijs Verherrlichung des Leidens mit Tolstojs Nichtwiderstreben auf eine Stufe zu stellen. Es ist aber doch ein wesentlicher Unterschied vorhanden: für Tolstoj ist das Leiden und Dulden schließlich nur ein Mittel zum Zweck, ein vorübergehender Zustand, für Dostojewskij ist Leben und Leiden dasselbe, ja, er könnte auch mit dem deutschen Dichter sagen: „Gott sein heißt leiden." Darum nennt Maxim Gorkij ihn ja einen Masochisten und einen gefährlichen Schriftsteller, dessen Religion des Büßens und Leidens lähmend wirken müsse in einer Zeit, die an sich schon schwach und müde sei und von Dostojewskij nun erst recht gehindert werde, sich aufzuraffen und den Ausweg dort zu suchen, wo er einzig zu finden sei, in der befreienden Tat.

Dieser Vorwurf ist nicht ganz unberechtigt, wenn er sich auch gar zu nüchtern-praktisch gibt und das Eigentliche verkennt, worauf es bei Dostojewskij ankommt. Es handelt sich nicht um einen Gegensatz zwischen dem Dichter und der Welt, sondern um einen Zwiespalt in der Seele des Dichters selbst, den er zugleich als Zwiespalt, als Widerspruch der gesamten Weltordnung empfindet und den er in seinen gegensätzlichen Gestalten immer wieder verkörpert. Während Tolstoj in einigen seiner Personen sich selbst zeichnet oder wenigstens Teile seines Wesens darstellt, an die andern aber nur von außen herantritt, gestaltet Dostojewskij alle seine Personen von innen heraus. Er steckt in jedem seiner Menschen selbst drin, er verfolgt ihr Denken und Fühlen bis in seine feinsten Verzweigungen, und er tut das völlig intuitiv: daher das unmittelbar Fortreißende seiner Werke trotz ihrer maßlosen Breite. Diese Breite ist von ganz anderer Art als die epische Breite Tolstojs, der gerne bei Einzelheiten

verweilt und Situationen ausmalt. Dostojewskij schildert überhaupt nicht, seine Romane sind nur Bewegung, die Breite der Darstellung ergibt sich aus der Fülle der Gedanken und Empfindungen, die sich drängen, sich überstürzen. Der Romandichter Dostojewskij war der größte, ja wohl der einzige dramatische Dichter, den Rußland gehabt hat. Daher auch die immer wieder erneuten Versuche, seine Dichtungen für die Bühne zu gewinnen.

Der Gegensatz zwischen Dichter und Denker, Prediger und Gestalter, der bei Tolstoj so oft störend wirkt, fällt bei Dostojewskij weg. Ihm war die Kunst nicht Mittel zum Zweck, zur religiösen Predigt, sondern das dichterische Schaffen selbst war ihm religiöses Erlebnis. „Schaffen, Gestalten in Bildern und Gleichnissen, das war ihm ganz einfach die einzige Möglichkeit, innere Qualen loszuwerden, die sein geistiges Dasein bedrohten und von denen er sich überhaupt nur so zu befreien vermochte." (Nötzel.) „In ihm selbst kämpfte ein mächtiger Gott mit einem Heer von Dämonen; sein Glaube siegte, aber erst nach endgültiger Überwindung eines bis zuletzt innerlich durchlebten Atheismus." (van Wijk.)

Tolstoj pflegt die Personen, deren Benehmen und Wesen er mißbilligt, mit einer ganz eigentümlichen, griesgrämig-überlegenen Ironie zu behandeln; zahlreiche Beispiele dafür finden sich vor allem in „Auferstehung". Nichts dergleichen bei Dostojewskij. Seine Atheisten, Nihilisten und Wollüstlinge reden so überzeugend, daß der Leser völlig in ihren Bann gerät. Das eben ist das „Verführerische" bei Dostojewskij; erst der Zusammenbruch, der Absturz des Himmelsstürmers zeigt, wie der Dichter es gemeint hat. Er zeichnet nur Dämonen, von denen er selbst besessen war. Und er kennt sowohl den Kampf der sinnlichen Leidenschaft als den Kampf des selbstherrlichen Geistes gegen die sogenannte Weltordnung.

Tolstoj war eine ausgesprochen sinnliche Natur. Aber seine Sinnlichkeit und seine Erotik sind ganz naiv. Und ganz naiv ist auch die Art, wie er in späterer Zeit jeden Trieb, jede Leidenschaft einfach verdammt. Daß der Mensch ihrer Herr werden könne, ist für ihn außer allem Zweifel. Eine Gestalt wie Rogoshin in Dostojewskijs „Idiot" oder Dmitrij Karamasow hätte Tolstoj nie schaffen können, weil er die Abgründe überhaupt nicht sah, vor denen Dostojewskijs Helden schaudernd stehen.

Dostojewskijs eigentliches Thema aber ist der Aufruhr des sich selbstherrlich dünkenden Verstandes gegen die gewaltigste irrationale Größe — Gott. Weil Gott irrational ist, müssen alle Versuche scheitern, ihn durch den Verstand zu erfassen. Und eben daher lehnt der Verstand sich gegen ihn auf. Der Verstand will Gleichmaß und Harmonie, und wenn er sie nicht findet, dann empört er sich, wie Iwan Karamasow, der die Frage nach dem Vorhandensein eines Gottes bejaht, auch bereit ist, zu glauben, daß alle Disharmonien des Lebens sich einmal ausgleichen werden, aber die kommende Harmonie nicht als solche anzuerkennen vermag:

„Wenn die Leiden der Kinder die Summe von Leiden vollmachen müssen, die zum Triumph der Wahrheit notwendig ist, so erkläre ich, daß die ganze Wahrheit diesen Preis nicht wert ist. Ich will nicht, daß die Mutter den Peiniger umarmt, der ihren Sohn mit Hunden hetzen ließ. Sie darf ihm nicht vergeben. Wenn sie aber nicht darf, wo bleibt die Harmonie? Ich will keine Harmonie, aus Liebe zur Menschheit will ich sie nicht. Ich will lieber bei ungesühnten Leiden und ungestillter Empörung bleiben, selbst wenn ich unrecht hätte. Man hat die Harmonie zu hoch eingeschätzt, wir haben nicht Bargeld genug, ein so teures Eintrittsgeld zu bezahlen. Darum beeile ich mich, meine Karte zurückzugeben. Ich leugne Gott nicht, ich gebe ihm bloß meine Eintrittskarte ehrerbietigst zurück."

Sein Bruder Alioscha weist ihn auf den einen hin, der das Recht hat, allen zu vergeben, auf Jesus Christus, der allen alles vergeben darf, weil er selbst sein unschuldiges Blut für

alle hingegeben hat. Aber Iwan war auf diesen Einwand schon vorbereitet und erzählt ihm statt einer Antwort die Legende vom Großinquisitor:

Christus erscheint noch einmal auf Erden, wird vom Großinquisitor gefangengesetzt und belehrt, daß die Kirche in all den Jahrhunderten nichts andres zu tun gehabt habe, als seine, des Heilands, Fehler gutzumachen. Jesus wollte den Menschen die Freiheit bringen, aber der Mensch ist nicht für die Freiheit geschaffen.

„Wir haben dein Werk verbessert und es auf den drei Gewalten aufgebaut, die allein imstande sind, das Gewissen dieser schwächlichen Empörer zu ihrem eigenen Glück für alle Zeiten gefangen zu halten: dem Wunder, dem Geheimnis und der Autorität. Und die Menschen waren froh, wieder geführt zu werden wie eine Herde ... Sie beten uns an als ihre Wohltäter und sie tragen alles vor uns hin, die qualvollsten Geheimnisse ihres Gewissens, und wir lösen und entscheiden alles, und sie nehmen unsern Spruch mit Freuden an, denn er enthebt sie der Sorge und Qual einer persönlichen freien Entscheidung. Und so gibt es Millionen Glücklicher, und nur wir, die Hüter des Geheimnisses, sind unglücklich. Tausende von Millionen glücklicher Kinder und hunderttausend Leidende, die den Fluch der Erkenntnis von Gut und Böse auf sich genommen haben. Sanft sterben sie, deinen Namen auf den Lippen und jenseits des Grabes finden sie nur den Tod. Wir aber wahren das Geheimnis, und um ihres eigenen Wohlseins willen locken wir sie mit der ewigen Seligkeit. Aber wenn es dort auch etwas gäbe, so doch nichts für solche wie diese. Es heißt, du würdest einmal wiederkommen als Sieger mit deinen Auserwählten, deinen Stolzen und Starken, ich aber sage: Jene haben nur sich selbst erlöst, während wir allen das Heil gebracht haben."

Auf welcher Seite steht nun Iwan Karamasow selbst? Darüber sagt er nichts, doch scheint er mehr zu der Anschauung des Inquisitors zu neigen. Daraus aber folgt weiter: ist Christus nicht, so ist auch Gott nicht. Ist der menschgewordene Gott ein Wahn, so muß der Mensch selbst Gott werden. Jene hunderttausend, von denen der Inquisitor sprach, brauchen nicht immer zu leiden. Wenn der Mensch durch seinen Willen und sein Wissen volle Gewalt über die Natur gewonnen hat, wird dieses Bewußtsein ihm ein so hohes Glücksgefühl geben, daß er nach der himmlischen Seligkeit nicht mehr fragen wird. Jeder wird wissen, daß es keine Auferstehung gibt, und wird den Tod stolz und ruhig empfangen.

Die Frage ist nur: kann so eine Zeit jemals kommen? Da es noch sehr lange dauern kann, bis die ganze Menschheit so weit ist, muß dem einzelnen, der die Wahrheit bereits erkannt hat, schon jetzt das Recht zugestanden werden, sein Leben nach den neuen Grundsätzen einzurichten. In diesem Sinne ist ihm alles erlaubt. Mehr noch: wenn diese Zeit auch nie kommen sollte, so darf, da es ja keinen Gott und keine Unsterblichkeit gibt, der neue Mensch doch Menschengott werden, wenn auch nur als einziger in der ganzen Welt, und in seinem neuen Rang kann er leichten Herzens jede sittliche Schranke überspringen, die den alten Sklavenmenschen hemmte. Für einen Gott gibt es kein Gesetz.

Es ist bezeichnend, daß diese Philosophie in Dostojewskijs Roman nicht von Iwan Karamasow selbst gepredigt wird, sondern daß in einer Szene von unglaublicher Kühnheit der Teufel in eigener Person dem Iwan erscheint und ihm diese seine, Iwan Karamasows eigene Weisheit hohnlachend vorhält. Ganz satanisch ist der Schluß seiner Rede:

„Alles das ist sehr nett; nur eins ist merkwürdig: wenn du schon eine Gemeinheit begehen willst, wozu sie noch erst zur heiligen Wahrheit erheben? Aber so ist nun mal unser russischer Mensch von heutzutage: auch zu einer Gemeinheit kann er sich nicht ohne Sanktion entschließen, so sehr liebt er die Wahrheit."

20/8 декабря Житие великаго грѣшника.

Накопленіе богатства

Зарождающіяся сильныя страсти.

– Усиленіе воли и внутренней силы — ✕

– Гордость безмѣрная и борьба съ тщеславіемъ.

– [illegible] и страстная вѣра, безпредѣльно [illegible].

– Чтобъ всѣ поклонились, а я прощу.

– Чтобъ ничего не бояться. [illegible]

Отрочество разврата, ужасъ и холодъ отъ него. [illegible]

[illegible]

– Поэзія [illegible]

– Обученіе и первыя идеалы.

Тайно выучивается всему.

– Обиды. Ко всему приготовиться (...[illegible])

– Или рабство или владычество.

[illegible]

Handschrift Dostojewskijs.

Entwurf zu einem Roman: „Das Leben eines großen Sünders“ (1870). Der Entwurf wurde nicht ausgeführt, hat aber stark auf die Romane „Dämonen“, „Der Jüngling“ und „Die Brüder Karamasow“ eingewirkt.

Übersetzung des Textes:

20/8 Dezember. Das Leben eines großen Sünders.

Aufhäufung von Reichtum.

Erwachende starke Leidenschaften.

Stärkung des Willens und der innern Kraft.

Maßloser Stolz und Kampf gegen die Eitelkeit.

Die Prosa des Lebens und der leidenschaftliche Glaube, der sie unablässig besiegt.

Daß alle mich anbeten, und ich verzeihe.

Nichts fürchten. Das Leben opfern.

Wirkung des Lasters. Grauen und Kälte als Folgen. Der Wunsch, alle schlecht zu machen.

Poesie der Kinderjahre.

Lehrzeit und erste Ideale.

Heimlich lernt er alles.

Allein, sich auf alles vorbereiten.

(Er bereitet sich stets, unausgesetzt, auf etwas vor, obgleich er selbst nicht weiß, worauf. Und seltsam: er kümmert sich wenig um das Ziel, als wäre er vollkommen überzeugt, daß es sich von selbst finden werde.)

Sklaverei oder Herrschaft.

Er glaubt. Und weiter nichts. Der Unglaube erscheint zum erstenmal als seltsame Episode und organisiert sich erst im Kloster.

Die lahme Katja. Der Bruder Mischa. Das gestohlene Geld. Unterliegt einem Angriff . . .

Der wahre Apostel des Menschengottes ist bei Dostojewskij der Nihilist Kirillow in den „Dämonen“. Er will die Menschheit von ihrem furchtbarsten Wahn, der Gottesvorstellung, befreien. „Der Mensch hat nichts anderes getan, als in verschiedenster Form Gott ausgedacht, um leben zu können, ohne sich umzubringen. Darauf läuft die ganze Weltgeschichte hinaus. Ich bin der erste in der Weltgeschichte, der keinen Gott erfinden will!“

Der Ursprung des Gottglaubens ist Feigheit:

„Der Mensch hat es einfach nicht gewagt, alle seine starken und erstaunlichen Momente sich zuzusprechen – er hat sie als passiv erlitten, als Überwältigungen konzipiert. Die Religion ist die Ausgeburt des Zweifels an der Einheit des Ich, eine Spaltung der Persönlichkeit. Indem er alles Große und Starke als fremd, als übermenschlich auffaßte, verkleinerte sich der Mensch, er verlegte die zwei Seiten, eine sehr erbärmliche, schwache und eine sehr starke und erstaunliche in zwei Sphären, hieß das erste Mensch und das zweite Gott.“

Er will die Einheit wieder herstellen.

„Gott ist notwendig und darum muß er sein. Aber ich weiß, daß er nicht ist und nicht sein kann. Wenn es keinen Gott gibt, so bin ich Gott. Ist Gott, so ist aller Wille sein und ich komme aus seinem Willen nicht heraus. Ist er nicht, so ist aller Wille mein und ich bin verpflichtet, meinen freien Willen zu beweisen.“

Diesen freien Willen vermag er aber nicht anders zu beweisen als durch den Selbstmord. Die meisten Menschen schrecken vor dem Selbstmord zurück, weil sie den Schmerz fürchten und weil sie den Gedanken an das Jenseits nicht loswerden. Sie leben nur aus Furcht, und das ist in Wahrheit die entsetzlichste Sklaverei. „Vollständige Freiheit ist erst dann, wenn es ganz gleich ist, ob man lebt oder nicht.“ Und so tötet sich Kirillow, um die „Trugbilder“ Tod und Jenseits zu überwinden und Gott werden zu können.

Während Kirillows Kampf gegen Gott auf rein metaphysischem Gebiet ausgefochten wird, sucht Raskolnikow in „Verbrechen und Strafe“ die ethischen Folgerungen aus der Idee des Menschengottes zu ziehen. Ehe er die alte Pfandleiherin ermordet, klügelt er sich eine ganze Theorie zusammen, die seine Tat rechtfertigt.

„Wenn die Entdeckungen eines Kepler oder Newton kraft irgendwelcher besondern Umstände der Menschheit nicht anders hätten bekannt werden können als auf dem Wege der Vernichtung von einem, zehn oder hundert Menschen, die dem Entdecker hindernd im Wege standen, so hätte Newton nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht gehabt, diese zehn oder hundert beiseite zu schaffen, damit seine Entdeckungen Besitz der ganzen Menschheit werden.“

So will Raskolnikow die alte Hexe aus der Welt schaffen, um die Menschheit von einem Schmarotzer zu befreien, dessen Dasein keinen Zweck noch Nutzen hat; er will aber auch, und hier zeigt sich seine Schwäche, über sich selbst Klarheit gewinnen, will erfahren, zu welcher Klasse von Menschen er selbst gehört, ob er „ein Napoleon ist oder eine Laus“.

Der Versuch mißlingt. Raskolnikow findet nach der Tat keine Ruhe. „Ich habe mich getötet und nicht die Alte!“

Dennoch sind diese Zweifler und Himmelsstürmer, die bei Dostojewskij immer wiederkehren und dadurch allein schon beweisen, wieviel von ihm selbst in ihnen steckt, Gott lieber und Gott näher als die Halben und Lauen, denn auch die Rebellen sind im Grunde tief religiöse Naturen. Theophile v. Bodisco sagt von ihnen in ihrem schönen Buch „Dostojewskij als religiöse Erscheinung“:

„Das religiöse Problem wendet ihnen die dunkle, nicht durchleuchtete Seite zu, aber es verläßt sie nie. Sie glauben ihren Kampf gegen Gott gerichtet, und doch ist es eigentlich nur ein blinder

Kampf gegen die eigene Natur. Diese furchtbare Auflehnung gegen das Schicksal der Welt ist eine durchaus atheistische Grundeinstellung, aber vor allem ist sie selbst ein Schicksal. Religiöser Glaube wird nicht seelisch durch das Fürwahrhalten bestimmter Begriffe und Vorstellungen, sondern durch die Grundeinstellung der ganzen Seele. Glaube und Unglaube erwachsen aus unserer Naturanlage. Glaube ist Gnadengeschenk, Unglaube Schicksal, Unglück."

Es ist wie im dritten Artikel des Lutherischen Katechismus: „Ich glaube, daß ich nicht aus eigener Vernunft noch Kraft an Jesum Christum meinen Herrn glauben oder zu ihm kommen kann, sondern der Heilige Geist hat mich durch das Evangelium berufen ..." Wen aber beruft der Heilige Geist? Auf diese Frage antwortet das ganze Lebenswerk Dostojewskijs: den Demütigen und den Liebenden. Und zur Demut kann sich auch der größte Sünder, der wildeste Gottesleugner durchringen. Nur für eine Art Seelen gibt es keine Gnade und keine Erlösung: für die flachen Verstandesmenschen, die alle Rätsel gelöst haben, die keine Zweifel und Seelennöte kennen, die in vollen Zügen das Glück genießen, das den Menschen gegeben zu haben der Großinquisitor in Iwan Karamasows Legende sich rühmt. Diese sind vom Teufel besessen, — nicht von dem „nordischen Phantom mit Hörnern, Schweif und Klauen", sondern dem Teufel, wie er dem Iwan Karamasow erscheint: als mit schäbiger Eleganz gekleideter Gentleman zwischen 40 und 50 mit leicht angegrautem Haar, in karierten Hosen, eine Schildpattlorgnette an schwarzem Band und einen dicken goldenen Ring mit einem wohlfeilen Opal am Mittelfinger der rechten Hand.

Von hier aus ist es dann auch zu verstehen, daß Dostojewskij, der so tief in die Abgründe des sozialen Elends hinabgestiegen ist, wie kein Dichter vor ihm und auch nach ihm, der nichts anderes predigt als Liebe und Mitleid gegenüber den Erniedrigten und Beleidigten, nichts so haßt wie jede rationalistische Soziologie, jeden Versuch, das Glück des Menschen auf festen, für alle Individuen und alle Zeiten gleichen Grundsätzen aufzubauen. In der Novelle „Aufzeichnungen aus dem Kellerloch" höhnt er:

„Überschüttet den Menschen mit allen Gütern, laßt ihn bis über den Kopf im Glück untertauchen, so daß an der Oberfläche des Glücks, wie auf einem Wasserspiegel, nur noch kleine Bläschen hüpfen; stellt ihn wirtschaftlich so gut, daß er nichts weiter zu tun hat als zu schlafen, Lebkuchen zu essen und für die Fortdauer der Weltgeschichte zu sorgen, — auch hier wird er, der Mensch, aus bloßem Undank, aus reiner Gemeinheit irgendeine Schandtat vom Stapel lassen. Er opfert sogar seine Lebkuchen und verlangt nach einem ganz verderblichen Schund, einem ganz unwirtschaftlichen Blödsinn, einzig um in all diese positive Vernünftigkeit sein verderbliches phantastisches Element zu mengen. Eben seine phantastischen Träume, seine ödeste Dummheit wird er sich erhalten wollen, nur um sich bestätigen zu können, daß die Menschen immer noch Menschen sind und keine Klaviertasten, auf denen zwar die Naturgesetze eigenhändig zu spielen geruhen, es aber so weit zu treiben drohen, daß man bald ohne Kalender überhaupt nichts wollen darf. Und damit nicht genug: selbst wenn der Mensch wirklich nur eine Klaviertaste wäre, wenn man ihm das naturwissenschaftlich und mathematisch ganz genau bewiese —, er käme auch dann nicht zur Vernunft, sondern täte absichtlich irgend etwas zum Trotz, aus bloßem Undank, nur um seinen Willen durchzusetzen. Und wenn er keine andern Mittel finden sollte, so versucht er's mit Zerstörung und Chaos, denkt sich allerlei Leiden aus, aber er setzt sich durch!"

Wir kommen hier schon zum Politiker Dostojewskij. Wogegen er sich auflehnt, ist der äußere Zwang, das Bestreben, dem Menschen auch das vorzuschreiben, worüber er allein, in seinem Innern, zu entscheiden hat. Es berührt seltsam, daß Dostojewskij bei dieser Grundeinstellung seiner Seele sich mit solcher Inbrunst zur griechischen Kirche und zum Zarismus bekennen konnte. Vielfach hat man diese seine Stellung auch als bloßes Mißverständnis, bestenfalls

als die „unbewußte Selbstversicherung eines höchst sensitiven und nervösen Menschen gegen die Schicksalsschläge, denen sein Leben ausgesetzt war", bezeichnet. Das mag zum Teil stimmen, aber es genügt nicht. Die Sache wird wohl so liegen: Dostojewskij empfand zutiefst, daß das religiöse Gefühl, wenn es nicht zerflattern soll, der Form bedarf, und diese Form fand er in der Kirche, in deren Lehren er groß geworden war. Bei seinem Verhältnis zum Zarismus aber müssen wir nicht vergessen, daß es sich ihm nicht um den realen Zarismus seiner Zeit handelt, wie er sich etwa in der Person Nikolaus' I. verkörperte, sondern daß ihm jenes ideale, patriarchalische Vertrauensverhältnis zwischen Monarch und Volk vorschwebte, wie es die Slawophilen erträumten und im alten Rußland schon verwirklicht sahen. Daß die Wirklichkeit des Augenblicks diesem Ideal keineswegs entsprach, wußte auch Dostojewskij sehr wohl, mag er in seinen politischen Aufsätzen noch so oft Ideal und Wirklichkeit in sehr bedenklicher Weise durcheinandermengen. Festgehalten aber hat er an diesem Ideal und sich mit allen Kräften gegen den Sozialismus und den Nihilismus, noch mehr aber gegen den verschwommenen spießbürgerlichen Liberalismus, der ihm verhaßter war als jene beiden, gesträubt. Seine Generalabrechnung mit ihnen hat er in den „Dämonen" gehalten. Gleichmacherei und Politisierung der Massen schienen ihm den Weg zu der reinen Seelenkultur zu versperren, in der allein er das Heil sah und deren vollkommenste Verkörperung er im Fürsten Myschkin, dem „Idioten", und dem heiligen Greis Sosima in den „Brüdern Karamasow" zu zeigen versuchte.

Dostojewskijs sogenannter Panslawismus aber beruht auf nichts anderm als auf der klaren Erkenntnis, daß der Einzelmensch nur ganz er selbst werden könne im Rahmen des eigenen Volkes. Russe sein hieß für ihn Mensch sein:

„Der Russe hat nichts von der Undurchdringlichkeit und Unnachgiebigkeit des Europäers. Er lebt sich mit allem und in alles ein. Er fühlt mit allem Menschlichen ohne Unterschied der Nationalität, des Blutes und des Bodens. Er hat den Instinkt des Allgemein-Menschlichen, der ihn dieses auch in den exklusivsten Eigentümlichkeiten anderer Völker erkennen läßt."

Über die vollkommene Richtigkeit dieser Charakteristik sei hier keine Erörterung angestellt. Genug, daß Dostojewskij selbst sein Volk so sah: wenn er in seiner berühmten Puschkinrede den großen Dichter als den russischen Nationalgenius pries, so tat er es, weil er in ihm den Zug zum Allgemein-Menschlichen so stark ausgeprägt fand. Dabei war er keineswegs blind für die vielen Schwächen und Sünden des eigenen Volkes, es genügt, noch einmal auf die „Dämonen" hinzuweisen, die einer seiner tiefsinnigsten Kritiker, Wolynskij, treffend „das Buch des großen Zorns" nannte. Aber der große Zorn quillt schließlich doch aus der großen Liebe. Und diese große Liebe, diese Auffassung von der Weltmission seines Volkes bestimmte auch sein Verhältnis zu den andern Völkern. Es ist lächerlich, wenn man heute in manchen deutschen Schriften über Dostojewskij noch mit Bedauern den „Deutschenhaß" des Dichters feststellt, lächerlich und verkehrt schon aus dem Grunde, weil Dostojewskij wie alle Slawophilen den „Westen" als Kultureinheit sah und gar keinen Unterschied zwischen Deutschen, Engländern, Franzosen usw. machte. Für die Größe der europäischen Kultur hatte er tiefstes Verständnis. Sein Iwan Karamasow spricht von seiner geplanten Reise nach Europa:

„Ich weiß, daß ich nur auf einen Friedhof komme, aber auf einen teuren, den liebsten, teuersten Friedhof, das ist es! Teure Tote liegen dort, jeder Grabstein kündet von einem so heißen hingeschwundenen Leben, einem so leidenschaftlichen Glauben an das eigene Werk, an die eigene Wahrheit, den eigenen Kampf und die eigene Wissenschaft, daß ich – ich weiß es voraus – auf die Erde fallen und

diese Steine küssen und über ihnen weinen werde – und dabei doch mit meinem ganzen Herzen überzeugt bin, daß das längst ein Friedhof ist und nichts weiter ..."

Es war das triumphierende Spießertum des Westens, das Dostojewskij ebenso abstieß wie Herzen. Darum spricht er vom „Friedhof". Aber wir dürfen nicht vergessen, daß er an eine Auferstehung der Toten glaubte. Von Rußland sollte der Ruf zur Auferstehung ausgehen; nicht für sich allein sollte es des Heils teilhaftig werden, sondern es allen Völkern bringen. Wladimir Solowjow, das Urbild von Dostojewskijs Aljoscha Karamasow, sagt in seiner dritten Rede zum Gedächtnis Dostojewskijs über das Verhältnis zwischen Rußland und dem Westen:

„In langen Kämpfen hatte Rußland seinen beiden Gegnern, dem Osten und Westen, seine physische Kraft zur Genüge bewiesen; nun galt es, auch seine geistige Kraft im Sinne der Versöhnung fruchtbar zu machen. Es handelte sich nicht um eine äußere Annäherung oder eine mechanische Übertragung fremdländischer Formen, wie die zur Vorbereitung sehr notwendigen Reformen Peters I., sondern um das Verständnis dieser Formen. Rußland mußte versuchen, den Kern und das Wesen des fremden Geistes zu erfassen, um sich mit ihm auf dem Boden der höchsten universalen Wahrheit zu vereinigen. Dies kann nur durch eine Aussöhnung dem Wesen nach geschehen; das Wesen aber einer jeden Aussöhnung ist Gott, und die Aufgabe unseres Verhaltens zu unserm Nächsten ist gelöst, wenn wir uns zu ihm nicht ‚menschlich', sondern ‚göttlich' verhalten ...

Dostojewskij verglich einmal in einer Unterhaltung Rußland mit dem Weib aus der Apokalypse, das, von der Sonne umlagert, den männlichen Sohn gebären will: das Weib ist Rußland, und der Sohn, den sie gebären soll, ist das neue Wort, welches Rußland der Welt sagen wird. Mag eine solche Auslegung der Apokalypse falsch oder richtig sein, jedenfalls aber erriet Dostojewskij dies zukünftige Wort Rußlands: es ist das im Bunde mit Gottes ewiger Wahrheit und menschlicher Freiheit gesprochene Wort der Versöhnung zwischen dem Osten und dem Westen."

10. Die siebziger Jahre.

Die Grundstimmung der 70er Jahre ist in der Einleitung zum Tolstoj-Kapitel schon angedeutet worden. Tolstoj selbst erscheint als die vollkommenste Verkörperung des Typus, der diese Zeit beherrscht, des „reuigen Edelmanns". Es genügt nicht mehr, die Vergangenheit oder die gegenwärtigen Machthaber für das Elend des Volkes verantwortlich zu machen; dem Elend muß abgeholfen werden. Man glaubt das zu erreichen, indem man „ins Volk geht", und macht dabei die Erfahrung, daß man die Seele des Bauern bisher gar nicht gekannt hat. Man sieht ferner, daß der befreite Bauer mit seiner Freiheit nichts anzufangen weiß, daß schon Kräfte rege sind, die ihm als Ersatz für das alte Joch der Leibeigenschaft das neue Joch des Kapitalismus aufzulegen bemüht sind: an die Stelle des Gutsbesitzers, der ohne Leibeigene nicht zu wirtschaften versteht und sein Land verkaufen muß, tritt der Unternehmer, der das Land aufkauft, Fabriken baut und die Bauern, die mit dem geringen ihnen zuteil gewordenen Lande bei den hohen Steuern nicht bestehen können, für sich arbeiten läßt. Durch die Industrialisierung und Proletarisierung gerät auch der Gemeindekommunismus, an dessen alleinseligmachende Heilkraft Herzen und die Slawophilen gleich innig glaubten, ins Wanken. So reiht sich Problem an Problem, denen der schuldbewußte und hilfsbereite „Intelligente" ratlos gegenübersteht. Schon in den 50er Jahren war für die Schriftsteller, die sich mit diesen Fragen befaßten, gleichviel, ob in publizistischer oder in

belletristischer Form, die schwer übersetzbare Bezeichnung „narodniki“ aufgekommen. „Narod“ heißt „Volk“; „narodniki“ sind also jene, die für das Volk — gemeint ist immer das einfache Volk — eintreten, ihm zu seinem Recht verhelfen wollen, in ihm die Quelle und Grundlage der nationalen Kraft sehen. Die Übersetzung „Volkstümler“, die sich in einer deutsch geschriebenen Geschichte der russischen Literatur findet, ist mißverständlich, da man sich darunter leicht Schriftsteller für das Volk denkt; das Volk ist aber nur Gegenstand der Darstellung, nicht Leser. „Volksmaler“, wie es in einer andern Literaturgeschichte heißt, genügt auch nicht, weil das russische Wort ja nicht nur eine literarische, sondern auch eine politische Strömung bezeichnet. Den Höhepunkt der Entwicklung des „Narodnitschestwo“ (Bewegung der Narodniki) bedeuten die 70er Jahre, in den 80er Jahren erfolgt sein Zusammenbruch, und im nächsten Jahrzehnt wird er vom Marxismus abgelöst.

Mehr in die 60er als in die 70er Jahre gehört noch Alexander Iwanowitsch Lewitow (1835—78), der Sohn eines Dorfpriesters aus dem Gouvernement Tambow, ein unsteter Geist, der nirgends festen Fuß zu fassen vermochte, jahrelang in den traurigsten Verhältnissen lebte, gleich Reschetnikow und Pomialowskij seinen Trost im Branntwein suchend. Seine 1866 gesammelt erschienenen „Skizzen aus der Steppe“ sind ergreifende Schilderungen bäuerlichen Elends und bäuerlicher Roheit, seltsam verflochten mit zarten Naturschilderungen, idyllischen Kinderszenen, lyrischen Einlagen im Stil Gogols und grotesken Einfällen: so werden mit Vorliebe tote Gegenstände, Möbel, Bilder an den Wänden, Kleidungsstücke usw. redend eingeführt. Eine Erzählung ist fast ganz einem Balken, der vor der Dorfschenke liegt, in den Mund gelegt: die Bauern, die aus der Schenke kommen und in die Schenke gehen, setzen sich gern zu einem freundschaftlichen Gespräch auf diesen Balken, und was der Balken so zu hören bekommen hat, erzählt er nun weiter. In einer zweiten, 1874 erschienenen Geschichtensammlung: „Das Leid der Dörfer und Städte“, später „Das Leben der Moskauer Winkelgassen“ betitelt, sind der Schauplatz meist Kneipen dritten und vierten Ranges, in denen das „intelligente Proletariat“ sich über das Elend seines Daseins in „möblierten Zimmern“ mit feuchten Wänden, rauchenden Öfen, schlecht schließenden Fenstern und zahllosen Wanzen in den Betten hinwegzutäuschen sucht; also die Umwelt, in der der Verfasser selbst verkam. Lewitow ist nicht der einzige Schriftsteller der 60er und 70er Jahre, bei dem man sich immer wieder fragt, wie es möglich war, daß Maxim Gorkij mit seinen Geschichten von abgetanen Leuten und verkrachten Existenzen so stark wirken konnte. Hier hatte man das alles ja schon gehabt!

Die beiden bedeutendsten Vertreter des Narodnitschestwo und fleißigsten Schilderer der „befreiten“ Bauernschaft sind N. N. Slatowratskij und G. J. Uspenskij, zwei angebliche Antipoden, der eine der Homer der patriarchalischen Bauerngemeinde, der andere ihr Juvenal. In Wirklichkeit ist aber der Gegensatz gar nicht so groß.

Nikolaj Nikolajewitsch Slatowratskij (1845—1912; Abb. 76) trat in den 70er Jahren mit kleinern Skizzen und Novellen aus dem Bauernleben hervor, daran schlossen sich Erzählungen aus dem Leben der gebildeten Klasse, in denen, wie Skabitschewskij sagt, „die Intelligenten als verirrte Schäflein erscheinen, die sich vergebens bemühen, im Volk aufzugehen und so das verlorene Paradies wiederzufinden“. Sein umfangreichstes Werk ist der Roman „Die Grundlagen. Geschichte eines Dorfes“ (1884). Als die einzig mögliche sittliche und wirtschaftliche Grundlage des bäuerlichen Lebens erscheint dem Erzähler die patriarchalische

Gemeindeordnung. Der alte Pimen mit seiner vielköpfigen Familie, die treu zusammenhält und unermüdlich schafft, und der „romantische" Wahrheitsprediger Min Afanasjew verkörpern das Ideal des Verfassers. Er redet von ihnen mit einer Wärme und Begeisterung ohnegleichen; es ist wirklich etwas Homerisches in diesen Schilderungen bäuerlicher Ehrbarkeit und Behäbigkeit; sehr feinhörige Kritiker behaupten sogar, Slatowratskijs Prosa falle immer wieder in den Rhythmus des Hexameters. Aber der Verfasser ahnt sehr wohl, daß diese „Pfeiler", auf die sich das Gebäude der patriarchalischen Gemeinde stützt, schon zu faulen beginnen, und das erfüllt ihn mit tiefer Wehmut. Das junge Geschlecht will eigene Wege gehen. Es widersetzt sich dem Zwang der Gemeinde, die auch längst aufgehört hat, Träger der Wahrheit und Gerechtigkeit zu sein: sie wird zum gefügigen Werkzeug des „Kulak", des Bodenwucherers, der sich auf Kosten der Dorfgenossen bereichert. Der „Kulak" und sein Gegenspiel, der landarme, proletarisierte Bauer, sind die Zerstörer der Gemeinde; ihnen gilt der Unwille des Erzählers, der dabei so weit geht, daß er jeden seiner Dorfleute, der selbständig denkt, aus der Enge seiner Umgebung hinausstrebt, seine Kräfte in größerem Maßstabe betätigen will, bei einem dieser beiden Extreme endigen läßt. Er übersieht aber die Zwangsläufigkeit der Entwicklung, die sein angeblicher Gegner Uspenskij scharf betont.

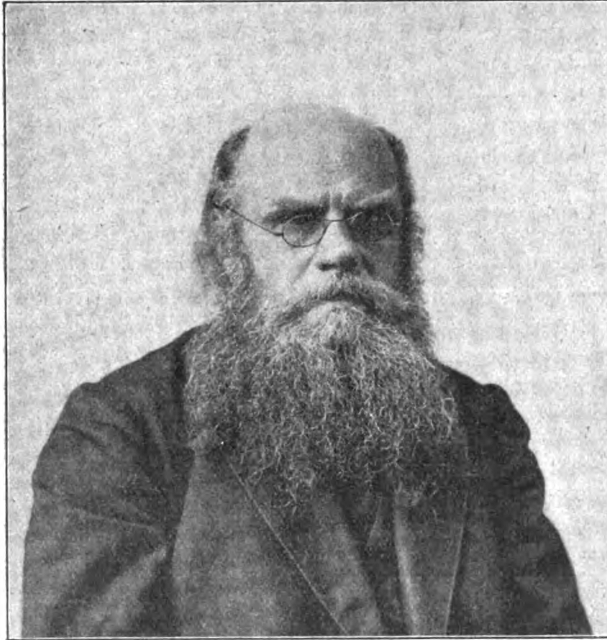


Abb. 76. N. N. Slatowratskij.
Nach Photographie.

Gleb Iwanowitsch Uspenskij (1840—1902; Abb. 77) war ein Vetter des uns schon bekannten Nikolaj Uspenskij (vgl. S. 261), Sohn eines Kanzleibeamten in Tula, eine krankhaft nervöse Natur, deren Widerstandsfähigkeit durch eine trübe Kindheit und den spätern harten Kampf ums Dasein nur immer mehr geschwächt wurde. In den 90er Jahren verfiel er in geistige Umnachtung und starb 1902 im Irrenhause.

Gleb Uspenskij war unzweifelhaft ein bedeutendes dichterisches Talent. Er versteht meisterhaft zu schildern und glänzend zu charakterisieren. Aber der Publizist verdrängte in ihm den Dichter mit der Zeit ganz und gar. Er hat keinen großen Roman geschrieben, und auch seine Novellen und Skizzen sind nur zum Teil wirkliche Erzählungen. Meist sind es angebliche oder wirkliche Tagebuchblätter, Begegnungen, Gespräche, kurze Tatsachenberichte, an die sich lange Betrachtungen knüpfen. Zwischendurch aber stößt man immer wieder auf eine einzelne Szene, eine flüchtig hingeworfene Charakteristik, wie sie nur ein wirklicher Dichter schaffen konnte. Um dieser Einzelheiten willen möchte man, daß Uspenskij auch außerhalb

seines Vaterlandes Beachtung finde; leider ist es unmöglich, das dichterisch Wertvolle aus der publizistischen Umrahmung loszulösen. Der Publizist Uspenskij aber behandelt Fragen, die dem Westeuropäer noch ferner sind als die Probleme Saltykows und die auch den russischen Leser heute kaum noch bewegen. Uspenskij gehört daher auch in Rußland zu den Schriftstellern, die mehr gepriesen als gelesen werden. Man hat nicht mehr die Geduld, sich durch das publizistische Gestrüpp durchzuarbeiten, und doch lohnt sich die Arbeit.

Uspenskijs literarische Laufbahn begann mit Kleinstadt- und Vorstadtgeschichten. „Die Sitten der Verlorenen Gasse" lautete der Sammeltitel der Skizzenreihe, die 1866 im „Sowremennik" zu erscheinen begann und die prachtvolle, lebenswahre Schilderungen aus dem Kleinbürger- und Handwerkerleben enthielt. Aber der „Sowremennik" wurde verboten, als kaum einige dieser Skizzen zum Abdruck gelangt waren, Uspenskij mußte nach einer neuen Unterkunft für sie suchen, erlebte mit einer zweiten Zeitschrift das gleiche wie mit der ersten und brachte sein Werk schließlich in einer Frauenzeitschrift unter, da ihm kein anderes Blatt mehr zur Verfügung stand. „Trotz meinem innigsten Wunsche", berichtete er später, „daß meine Saufbrüder sich in Damengesellschaft recht anständig betragen möchten, rochen sie doch ganz unausstehlich nach Schnaps und machten mir große Sorgen. Aber was blieb mir übrig? Ich wusch sie und putzte sie, aber sie wurden dadurch nur noch schlimmer und zugleich auch unwahrer."

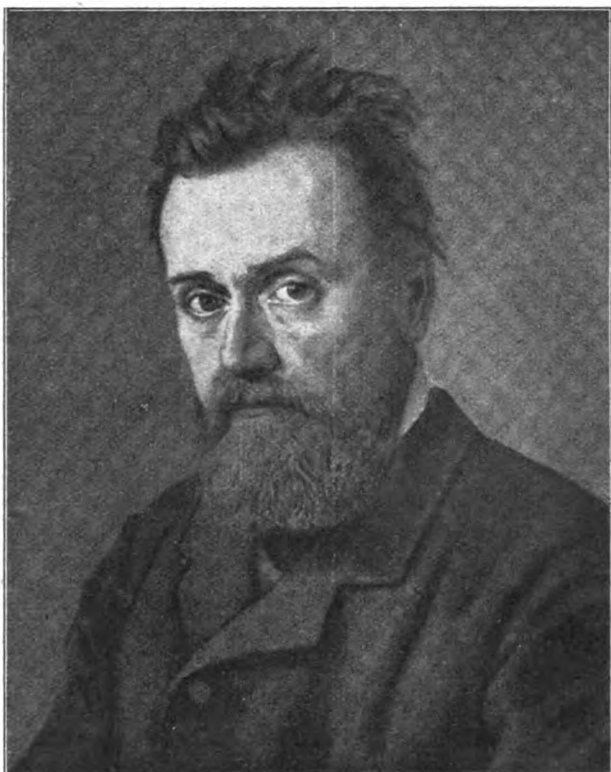


Abb. 77. G. J. Uspenskij.
Nach einem Gemälde von N. A. Jaroschenko.

Zum Schilderer der Bauernwelt wurde Uspenskij erst, als er in den 70er Jahren, nach längerem Aufenthalt im Auslande, sich in einem kleinen Landstädtchen im Gouvernement Samara niederließ und die Leitung einer bäuerlichen Spar- und Darlehnskasse übernahm. Der ständige Verkehr mit der Landbevölkerung zerstörte alle Illusionen, mit denen er sein Amt angetreten hatte, und er sieht es nun als seine Aufgabe an, das Bauerntum so darzustellen, wie es wirklich ist, und zu zeigen, warum es so sein muß. Er deckt die Roheit und Habgier des Bauern schonungslos auf, zeigt, wie die gepriesene Gemeindeverfassung, der er nur eine gewisse wirtschaftliche, aber gar keine ethische Bedeutung zuschreibt, die

Entwicklung des Bauernstandes hemmt, wie das Festhalten an ihr oft nur dem Neid entspringt, der dem Nachbarn nicht ein Fleckchen Erde mehr gönnen will, als man selber hat, wie die angeblich Jahrhunderte alten Grundlagen des Volkslebens sich bei der ersten Berührung mit der städtischen Zivilisation in nichts auflösen.

In seinem bedeutsamsten Werk „Die Macht der Scholle" (1881) fällt Uspenskij sein endgültiges Urteil über den Bauern. Wir verstehen den Bauern nur, wenn wir ihn in voller Abhängigkeit von der Scholle sehen. Er ist ihr Sklave, sie beherrscht ihn restlos:

„Wenn er so handelt, wie seine Herrin, die Scholle, es ihm befiehlt, ist er für nichts verantwortlich. Er hat einen Mann getötet, der ihm sein Pferd stehlen wollte, und ist unschuldig, denn ohne Pferd kann er den Acker nicht bestellen. Seine Kinder sind ihm alle weggestorben, – er ist wieder nicht schuld: der Boden hat keine Frucht gebracht, er hatte keine Nahrung für sie. Er hat seine Frau zu Tode gequält, – und ist nicht schuld: die Närrin verstand nichts von der Wirtschaft, die ganze Arbeit geriet ins Stocken; aber die Herrin, die Scholle, verlangt diese Arbeit, sie kann nicht warten. Mit einem Wort, wenn er nur auf das hört, was die Scholle ihm befiehlt, ist er für nichts verantwortlich; vor allem aber, welch ein Glück, sich sein Leben nicht ausdenken zu müssen, nicht nach Interessen und Empfindungen suchen zu müssen, denn sie kommen von selbst, kaum daß man die Augen aufgemacht hat! Regnet's draußen, muß man zu Hause sitzen; ist der Himmel klar, muß geschnitten oder eingefahren werden usw. Ohne für etwas verantwortlich zu sein, ohne etwas ausdenken zu müssen, lebt der Mensch nur im Gehorchen, und dieses unaufhörliche Gehorchen, in Arbeit umgesetzt, macht das Leben aus, ein Leben, das anscheinend gar kein Ergebnis hat (was erarbeitet wird, wird verzehrt), das sein Ergebnis aber in sich selbst trägt ..."

Das Leben des Bauern ist ein reines Pflanzenleben, ist sich Selbstzweck; sobald man es aber dieses vegetativen Charakters beraubt, es außerhalb seiner selbst liegenden Zwecken unterordnet, müssen all die Erscheinungen zutage treten, die Uspenskij in seinen Skizzen schildert. Vor allem bedeutet das Eindringen des Kapitalismus, des Unternehmertums die Vernichtung des Bauern, denn es reißt ihn von der Scholle los. Sein geistiger Organismus ist den neuen Lebensverhältnissen nicht angepaßt, er muß also entarten und verkümmern. Helfen aber kann ihm niemand, denn die soziale Entwicklung geht ihren Weg zwangsläufig. In Uspenskijs Erzählung „Das Scheckbuch", eine seiner wenigen Schöpfungen, in denen der Publizist ganz im Dichter aufgegangen ist, gestaltet sich die Schilderung von der Ankunft der Lokomobile im Dorf zu einer Szene von großartiger, unheimlicher Symbolik:

„Das zweihundert Zentner schwere Ungeheuer war endlich aus Moskau auf der Bahnstation angelangt und machte sich, von einer Menge Volks aus Raspojasowo umringt, auf den Weg, um Leben in die tote Gegend zu bringen. Weit riß es seinen blöden eisernen Rachen auf, als wollte es all die Herrlichkeit rundherum verschlingen, all das Lumpengesindel, das vor ihm wimmelte. Langsam und drohend schiebt es sich vorwärts, bald bricht eine verfaulte Brücke krachend unter ihm zusammen, bald bleibt es bei einem steilen Aufstieg stecken. Winselnde Peitschenschläge über den schäbigen, vor Müdigkeit rasend gewordenen Gäulen, heiseres Gebrüll von Flüchen, Schimpfwörtern, Liedern hängt einer Wolke gleich über dem Ungeheuer, und es klettert mit Mühe und Not aus der Grube heraus und wandert weiter. Und dann plötzlich, bei einer scharfen Kurve, wo Menschen und Pferde in Schuß gekommen sind und kreischend vorwärts stürmen, legt es sich auf die Seite, streckt sich lang auf dem Acker aus und zerquetscht mit seiner Schwere Onkel Pachom und Onkel Jegor, Mikischka und Andriuschka ... Lange liegt das mörderische Untier da in Erwartung der Untersuchungsrichter, und lange, mehrere Tage hintereinander, säuft und flucht die Horde der Raspojasower ... Viele Gesichter werden in dieser langen Zeit des Müßiggangs in wüsten Prügeleien zerschlagen, viele ganz schwarze Beulen unter den Augen, viel geronnenes Blut an den Schläfen ist zu sehen, während das Ungeheuer weiter zieht und die Gäule ihre letzte Kraft ansetzen, die Peitschen klatschen und trunkenes Gebrüll die Luft erfüllt ..."

Und es ist wirklich etwas „Homerisches“ in der Schilderung des Mannes, dem diese Lokomobile gehört, des Unternehmers Iwan Kusmitsch:

„Er erwirbt mit seinem Kapital einen dunkeln Wald, der zornig rauschend mit Wolken und Gewittern Zwiesprach hielt und mit mütterlicher Sorgsamkeit Tausenden von Tieren und Vögeln Unterkunft bot, und zwei, drei Wochen nach dem Auftauchen von Iwan Kusmitsch ist der Wald verschwunden. Davongelaufen sind die Tiere, schreiend, krächzend und klagend sind die Vögel fortgeflogen, geblieben sind nur Balken, die hie und da einen fliehenden Hasen erschlagen haben, Holzscheite, Stäbe. Bald aber ist auch das verschwunden, und übrig bleibt nur eine kahle, durchwühlte Fläche und das Geld in der Tasche von Iwan Kusmitsch, allerlei kleine bunte Zettel, die sofort wieder ins Geschäft gesteckt werden. Und siehe da! irgendwo in einem andern einsamen Winkel hört man Stöhnen und Brüllen, in Strömen fließt das Blut von Stieren, Schweinen, Schafen ... Die Herde verwandelt sich in Fleisch, in Gepökeltes, in Speck, in Häute, in Zentner und Pfunde. Und alles das verschwindet bald, zieht auf knarrenden Wagen fort und hinterläßt nur den verödeten Weideplatz und einen Haufen bunter Zettel in der Tasche von Iwan Kusmitsch, die gleich wieder in ein neues Geschäft gesteckt werden. Aber was für ein Geschäft das auch sein mag, nach seiner Erledigung bleibt immer etwas zurück, was der Verwüstung, der Vernichtung, dem Tode von Dingen, die früher da waren und jetzt nicht mehr da sind, ungemein ähnlich sieht. Und man muß dem festen Charakter des Iwan Kusmitsch und seinen kräftigen Nerven Gerechtigkeit widerfahren lassen: fast niemals hatte er dieses Gefühl des Sterbens, nicht wenn unter dem Geschrei aufgeschreckter Vögel und dem Knarren der Stämme, die sich der Axt widersetzten, tausend Bäume fielen, oder wenn unter dem Messer tausend Stiere, tausend Fische starben, oder wenn tausend andere Geschöpfe, denen man noch das Leben gelassen hatte, brüllend, grunzend oder hilflos blökend, in enge Eisenbahnwagen gepfercht, die durch feste Schlösser geschützt waren, Gott weiß wohin zur Abschlachtung gefahren wurden. Alles das war für ihn nur: 325 Klafter Holz, 200 Zentner Speck und soundsoviel Stück Vieh.

Neben Slatowratskij und Uspenskij haben sich mit ähnlichen Fragen selbstverständlich noch zahlreiche Größen zweiten, dritten und vierten Ranges befaßt, auf deren Nennung hier verzichtet werden kann. Mit der Darstellung des Bauern geht oft die des Adels Hand in Hand, der durch die neuen Verhältnisse nicht weniger stark getroffen wurde als das Bauerntum. In den Romanen von Jewgenij Lwowitsch Markow (1835—1903) werden mit Vorliebe Gutsbesitzer geschildert, die, durch die soziale Umwälzung von der Scholle losgerissen, sich auf den verschiedensten Gebieten zu betätigen versuchen, um schließlich reuig zur Scholle zurückzukehren und dort, wo die Väter einst praßten und zechten, ein Leben der Arbeit zu führen. Weniger optimistisch betrachtet Sergej Nikolajewitsch Terpigorew (1841—97) die Dinge. Seine 1880 unter dem Decknamen Sergej Atawa erschienenen Skizzen „Verarmung. Notizen und Betrachtungen eines Tambower Gutsbesitzers“ bieten ein sehr anschauliches Bild von dem wirtschaftlichen und damit verbundenen sittlichen Verfall der adligen Großgrundbesitzer, dessen Vertreter vergebens nach Wegen und Mitteln suchen, die alte Herrlichkeit wiederherzustellen, und dadurch immer tiefer hinabgleiten, weil sie sich auf das einfachste Mittel, arbeiten, meist erst ganz zuletzt oder gar nicht besinnen. Das Interesse an dem Buch wurde seinerzeit noch dadurch erhöht, daß der Verfasser verschiedene Skandalgeschichten, die in aller Munde waren, in seine Schilderungen verflochten hatte. Als dritter sei endlich noch der frühverstorbene Andrej Osipowitsch Nowodworskij (1853 bis 1882) genannt, der in seinen Romanen und Novellen („Weder Pfau noch Krähe“, 1877, „Die Karriere“, 1878, u. a., alle unter dem Decknamen Osipowitsch erschienen) das junge Geschlecht des alten Adels schildert, das von den durch die Bauernbefreiung ruinierten

Vätern nur Schulden geerbt hat und nicht zu arbeiten versteht, dabei aber von der eigenen Würde und Herrlichkeit eine unentwegt hohe Meinung besitzt.

In den 70er Jahren treten endlich noch eine Menge von Epigonen des Realismus auf den Plan, die bis in die 90er Jahre hinein die russischen Zeitschriften und den russischen Büchermarkt beherrschen. Ihr Gebiet ist der naturalistische Gesellschaftsroman — das Wort „Gesellschaft" im weitesten Sinne genommen —, oft tendenziös gefärbt, um nicht als reine Unterhaltungslektüre genommen zu werden, auf die der gebildete oder gebildet sein wollende Russe immer mit einer leichten Verachtung herabsieht. Die typischste Gestalt dieser Gruppe ist Peter Dmitrijewitsch Boborykin (1836—1921, Abb. 78), einer der kenntnisreichsten, vielseitigsten, fruchtbarsten und — meistverspotteten russischen Schriftsteller. Er hatte an russischen und deutschen Universitäten studiert, hielt in der Sorbonne in tadellosem Französisch Vorträge über den russischen Roman, sprach ausgezeichnet deutsch und englisch, war der Verfasser von mehr als 20 Romanen und nicht viel weniger Dramen, zahllosen Novellen, Skizzen, Plaudereien, kritischen Aufsätzen, einer sehr geistvollen Studie zur Geschichte und Theorie des Romans. Er hatte Herzen und Bakunin persönlich gekannt und war vor Lenin und Trotzkij in die Schweiz geflohen, wo er als Fünfundachtzigjähriger starb.

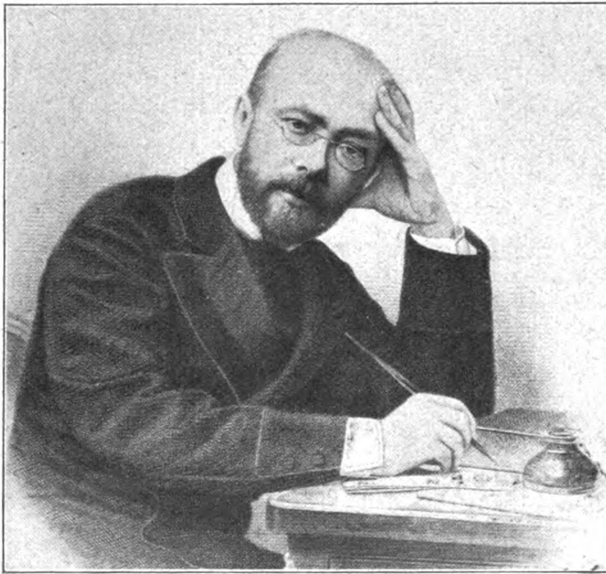


Abb. 78. P. D. Boborykin.
Nach einer Photographie aus den 70er Jahren.

Turgenew äußerte sich in einem Brief an Saltykow folgendermaßen über Boborykin:

„Ich kann ihn mir sehr gut auf den Trümmern des Weltalls denken, eifrig an einem Roman schreibend, in dem die allerletzten ‚Strömungen' der untergehenden Erde dargestellt werden. Ich kenne in der Geschichte sämtlicher Literaturen kein zweites Beispiel einer derartigen hastigen Fruchtbarkeit. Passen Sie auf, er endet damit, daß er die großen Ereignisse fünf Minuten vor ihrem Eintritt schildert."

Diese bissige Schilderung trifft den Nagel auf den Kopf. Boborykins unruhiger Geist war hinter allem Neuen, Aktuellen her. Sobald eine geistige, politische, soziale Bewegung in der russischen Gesellschaft zu keimen begann, war er drauf und dran, sie in einem Roman festzulegen, ihr ein treffendes Kennwort anzuhängen, das alsbald von der ganzen Welt wiederholt wurde. Er hat dadurch manchmal auch Unheil gestiftet, denn bei der Geschwindigkeit, mit der er seine Urteile prägte, konnten sie nicht anders als oberflächlich sein, und so ist durch ihn manches — allerdings nie dauernd, denn er war immer zum Umlernen bereit —

verächtlich gemacht worden, was mit Achtung und Vorsicht hätte behandelt werden müssen. Daher auch die heftigen Angriffe, denen er während seines ganzen langen Lebens ausgesetzt war, die ihn aber ebensowenig kränkten, als sie ihm die Gunst des großen Publikums raubten. So viel sich auch gegen ihn einwenden ließ: er war ein Mann von Bildung und Geschmack, ein ausgezeichneter Beobachter aller äußeren Erscheinungen des Lebens, ein ungemein flotter Erzähler und witziger Plauderer. Seine unzähligen Romane sind eine wirkliche Chronik der russischen Gesellschaft von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis tief ins 20. Jahrhundert hinein. Er hat den langsamen Verfall des Adels ebenso anschaulich geschildert wie den Aufstieg der Kaufmannschaft. Die russischen Apostel Feuerbachs und Moleschotts zeichnet er in seinen frühen Romanen mit ebenso flotten Strichen wie in den spätern die Jünger Zarathustras und Prediger des Übermenschen. Er hat in seinem Roman „Dr. Czibulka" die köstliche Figur eines der vielen Tschechen verewigt, die in den 70er Jahren der Aufforderung des Unterrichtsministers Tolstoj folgten und zu den „slawischen Brüdern" nach Rußland kamen, um den Jungen in den Gymnasien Latein und Griechisch beizubringen. Er hat in dem Titelhelden des Romans „Wasilij Tiorkin", einem Kleinbürger aus dem Wolgagebiet, der sich zum Millionär emporarbeitet, die „schöpferische Kraft des Kapitals" verkörpert. Er hat in „Kitaj-Gorod" (der Stadtteil Moskaus, der den Mittelpunkt des ganzen Großhandels bildet) das bunte Treiben an der Börse, in Warenlagern, Banken und Kontoren mit Zolascher Eindringlichkeit geschildert.

Man möchte es fast bedauern, daß von seinen Romanen und Erzählungen so wenig ins Deutsche übersetzt ist. Man wird bei ihm keine Offenbarungen finden wie bei Tolstoj und Dostojewskij, aber wer das russische Leben in seinen verschiedenen Erscheinungsformen kennenlernen will, dem kann man Boborykin empfehlen; „der Wandel von Menschen und Zeiten läßt sich an seinen Romanen am besten verfolgen" (A. Brückner).

Reiner Unterhaltungsschriftsteller ist Wasilij Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko (geb. 1848), der an Fruchtbarkeit Boborykin kaum nachsteht und der nicht mit seinem Bruder Wladimir, dem Begründer des Moskauer Künstlertheaters (vgl. S. 384), verwechselt werden darf. Er hat die halbe Welt, Rußland von Lappland bis zum Kaukasus und von Warschau bis Wladiwostok, Italien, Spanien, Ägypten, Marokko und Algier bereist, war als Kriegsberichterstatter 1877 in der Türkei, 1904 in Ostasien und 1914 in Polen und Galizien und hat von seinen Reisen und Erlebnissen sehr hübsch zu erzählen gewußt. An diese Reiseschilderungen und Kriegsberichte schließen sich zahllose Remane und Novellen („Börsenkönige", „Kulissen" usw.) an, die weniger durch Feinheit der Seelenschilderung und Ideengehalt als durch spannende Handlung zu fesseln suchen.

Die Eindrücke und Erlebnisse einer Weltumseglung verwertete für zahlreiche Novellen Konstantin Michajlowitsch Staniukowitsch (1844–1903, ursprünglich Marineoffizier, später Herausgeber der radikalen Zeitschrift „Delo"). Seine Tendenzromane und -dramen sind heute vergessen, lebendig geblieben dagegen die „Seegeschichten" mit ihren prächtigen Matrosentypen und ansprechenden Schilderungen der exotischen Landschaft.

Die humoristische Skizze, die erst im mündlichen Vortrag zu voller Geltung kommt, das Genre, in dem in den 60er Jahren Sleptzow sein Bestes bot, pflegte in den 70er und 80er Jahren Nikolaj Alexandrowitsch Lejkin (1841–1906). Seine Lieblinge sind die Petersburger „Langröcke", d. h. die ungebildeten, aber um so kapitalkräftigeren Kaufleute vom alten

Schlag, deren patriarchalische Roheit und naives Protzentum er in unzähligen Geschichtchen lächerlich machte. Mehr Spaßmacher als Humorist, suchte er sich dem Geschmack seiner Leser anzupassen, und es waren nicht gerade vornehme Blätter, in denen er allsonntäglich seine Plaudereien veröffentlichte. Durch den Erfolg verleitet, schrieb er auch viel zu viel und wiederholte sich oft. Aber es steckte doch ein Stückchen Poet in ihm; er verstand zu beobachten und das Beobachtete wiederzugeben. Es ist Leben in all seinen Skizzen und Geschichten, und so platt ihr Humor oft auch ist, kulturgeschichtlichen Wert haben sie unbedingt. Eines der lustigsten Bücher Lejkins ist „Unsere Landsleute im Auslande", das die Reise eines russischen Kaufmanns mit seiner Frau zur Pariser Weltausstellung 1889 schildert. Man fühlt sich beim Lesen immer wieder an die Tagebücher der russischen Reisenden aus der Zeit Peters des Großen (vgl. S. 80–81) erinnert. Genau wie die Tolstoj und Kurakin wissen sich Nikolaj Iwanowitsch und Glafira Iwanowna in der Fremde nicht zurechtzufinden; alles ängstigt sie, das Essen schmeckt ihnen nicht, Kleinigkeiten und Belanglosigkeiten setzen sie in Erstaunen, das wirklich Sehenswerte sehen sie überhaupt nicht, weil sie nicht zu sehen verstehen. Sie sind hilflos wie Kinder, nicht bloß weil sie die fremden Sprachen nicht beherrschen, sondern weil sie sich den veränderten Verhältnissen nicht anzupassen wissen. Sie sind die echten, verweichlichten, faulen Orientalen, die alles auf dem Präsentierteller haben müssen, weil sie nicht gelernt haben, selbst zuzugreifen; hätten sie nicht das aus allen Nöten rettende Geld, so würden sie in Berlin oder Paris elend zugrunde gehen.

Zwischen Lejkin und Slepzow steht als begabtester Vertreter dieser Art humoristischer Erzählungskunst der Petersburger Schauspieler Iwan Fedorowitsch **Gorbunow** (1831–95), der seine Bauern- und Kaufmannsgeschichten selbst mit unnachahmlicher Meisterschaft vortrug, sehr häufig auch improvisierte. Aber auch gelesen wirkt die Komik dieser oft ganz kurzen Geschichten und Dialoge unwiderstehlich, — so „Der Luftballon": auf einem Jahrmarkt zeigt sich ein Luftschiffer und erklärt sich bereit, einen der Zuschauer mit auf die Fahrt zu nehmen; daraufhin meldet sich ein Schneider, und nun folgt eine Unterhaltung mehrerer Zuschauer über die ungemein wichtige Frage, wie der Schneider wohl zu diesem „verzweifelten" Entschluß gekommen sei. Eine köstliche Gestalt schuf Gorbunow im General Ditiatin, einem würdigen Seitenstück zu dem Staatsrat Kosma Prutkow (vgl. S. 305). Bei jedem literarischen Jubiläum oder Festmahl meldete sich der General zum Worte und gab sein bestimmtes Urteil über die moderne Literatur ab, deren Erzeugnisse er an Schischkows „Betrachtung über den alten und neuen Stil" (vgl. S. 121) zu messen pflegte. Als vorzüglicher Kenner der russischen Sprache des 17. Jahrhunderts verfaßte Gorbunow unter anderm einen Bericht eines russischen Bojaren über seine Reise nach Deutschland, in dem die trüben Erfahrungen des Reisenden mit der Roulette in Ems den größten Raum einnahmen. Stil und Sprache der Zeit waren so glänzend getroffen, daß ein Moskauer Professor den ihm vorgelegten Bericht für echt hielt und nur sehr verwundert war, daß bereits im 17. Jahrhundert in Ems dem Glücksspiel gehuldigt wurde!

Die Bedeutung solcher literarischer Kleinigkeiten, wie der Geschichten Gorbunows, von denen die besten leider nie gedruckt worden sind, und Lejkins, von denen leider zu viele gedruckt worden sind, wird uns klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Anton Tschechow seine dichterische Laufbahn mit ganz ähnlichen Geschichten begann.

In den 70er Jahren erwacht auch das Interesse für den geschichtlichen Roman wieder. Aber die geschichtliche Romanliteratur der 70er und 80er Jahre zeichnet sich nur durch ihre Menge, nicht durch den Wert des Gebotenen aus. Gegenüber Lashetschnikow und Sagoskin ist ein Fortschritt fast nur in der gründlicheren Ausnutzung und richtigeren Auffassung der Quellen, nicht aber in künstlerischer Beziehung festzustellen. Selten gehen die Verfasser weiter als bis ins 16. Jahrhundert zurück. Ja, auch Romane wie A. Tolstojs „Fürst Serebrianyj" (vgl. S. 317) und des bekannten Historikers N. J. Kostomarow (1817–85) phantastisch-romantischer, mit den geschichtlichen Tatsachen höchst willkürlich umspringender Roman „Kudejar" (1875), der ebenfalls in der Zeit Iwans des Schrecklichen spielt, gehören zu den Ausnahmen. Beliebt ist vor allem das 18. Jahrhundert und da wieder die Zeit Peters des Großen und die Katharinas II. In dieser Zeit spielen die sehr unbedeutenden, merkwürdigerweise aber viel ins Deutsche übersetzten Romane von Grigorij Petrowitsch Danilewskij (1829–90): „Mirowitsch" (1879, die bekannte Geschichte des Verschwörers, der Katharina II. stürzen und den in Schlüsselburg gefangengehaltenen Thronbewerber Iwan VI. zum Zaren ausrufen wollte) und „Das schwarze Jahr" (1888, der Pugatschow-Aufstand). In dem Roman „Das niedergebrannte Moskau" versucht Danilewskij, natürlich ohne Erfolg, mit Tolstojs „Krieg und Frieden" in Wettbewerb zu treten.

Weit höher als Danilewskijs Romane stehen die des Grafen Jewgenij Andrejewitsch Salias de Tournemir (1840–1908), dessen Mutter, Jelisaweta Wasiljewna, 1815–92, eine Schwester des Dramatikers N. W. Suchowo-Kobylin, zahlreiche Unterhaltungsromane und Jugendschriften unter dem Decknamen Eugenie Tur veröffentlichte. Das Hauptwerk des Grafen, der vierbändige, sehr spannende Roman „Pugatschow und seine Leute" (1874), ist ein auf gründlichen Quellenstudien beruhender, sehr ernsthafter Versuch, ein möglichst umfassendes Zeit- und Kulturbild zu entwerfen und die einzelnen geschichtlichen Persönlichkeiten in ihrer Eigenart scharf herauszuarbeiten. Der Einfluß von Tolstojs „Krieg und Frieden" macht sich in vielen Einzelheiten bemerkbar. In seinen spätern, sehr zahlreichen Romanen, die fast alle in der Zeit Katharinas II. spielen, suchte Salias das für den Pugatschow-Roman gesammelte große Material immer wieder zu verwerten. Sie werden von Band zu Band schablonenhafter und oberflächlicher.

Dasselbe ist von den Romanen des um die ukrainische Geschichtsforschung sehr verdienten Daniel Lukitsch Mordowtzew (1836–1905) zu sagen. „Idealisten und Realisten" spielt unter Peter dem Großen; „Der falsche Demetrius" ist bemerkenswert durch die idealisierte Darstellung des Usurpators, der fallen muß, weil seine Umgebung ihn nicht versteht; „Sagajdatschnyj" hat einen Vorkämpfer für die Unabhängigkeit der Ukraine im 17. Jahrhundert zum Helden. In erhöhtem Maße gilt das gleiche von dem überaus fruchtbaren Wsewolod Sergejewitsch Solowjow (1849–1903, Sohn des berühmten Historikers und Bruder des noch berühmteren Philosophen). In Solowjows Romanen, die von 1876 an alljährlich in der illustrierten Familienzeitschrift „Niwa" erschienen, wie die Romane der Marlitt in der „Gartenlaube", und die fast alle im 18. Jahrhundert spielen („Sergej Gorbatow", „Der Voltairianer", „Der letzte Rosenkreuzer" usw.), dient das historische Kostüm nur noch dazu, die wenig wahrscheinliche, abenteuerliche Handlung glaubhaft zu machen.

Fünftes Buch.

Die neueste Zeit.

1. Die Zeit der Reaktion.

Die 70er Jahre sind die Zeit der Nihilistenprozesse und der mit diesen eng zusammenhängenden terroristischen Attentate, die schließlich zur Diktatur des Grafen Loris-Melikow führte. Dieser nahm den Kampf mit dem Umsturz auf, glaubte aber nur dann auf Erfolg rechnen zu können, wenn gleichzeitig die nötigen politischen Reformen durchgeführt würden. So kam es zu seinem höchst bescheidenen Verfassungsentwurf, den Alexander II. am 1. März 1881 unterzeichnete. Am selben Tage fiel der Zar dem Bombenattentat zum Opfer, das von der Partei der „Narodnaja Wolia" („Volkswille" oder „Volksfreiheit", das Wort „Wolia" wird in beiden Bedeutungen gebraucht) ausging. Die Partei wußte von der Unterzeichnung des Verfassungsentwurfs, aber sie wollte von dieser Verfassung nichts wissen; ihre Einführung sollte verhindert werden. Man rechnete mit einem allgemeinen Volksaufstand nach der Ermordung des Zaren und der dadurch zu erzwingenden Einberufung einer verfassunggebenden Nationalversammlung. Aber die Rechnung war falsch. Das Volk ging nicht mit den Terroristen, die Mörder wurden hingerichtet, und am 11. Mai 1881 verkündete ein vom Oberprokurator des Heiligen Synods, Konstantin Petrowitsch Pobedonoszew, verfaßtes Manifest des neuen Zaren Alexander III., die Festigung der Autokratie werde die Hauptaufgabe der Regierung sein. Es schien, als sollten die Zustände vor 1848 wiederkehren. Die Presse wird von neuem geknebelt, die Rechte der städtischen und ländlichen Selbstverwaltungen werden zugunsten einer immer schärfern staatlichen Bevormundung eingeschränkt, die akademische Freiheit wird durch das neue Universitätsstatut völlig vernichtet. Das alte Uwarowsche Schlagwort — Autokratie, Orthodoxie, Nationalität — wird jetzt so gedeutet, daß diese drei Begriffe eine unlösbare Einheit bilden, daß alle nicht großrussischen und nicht orthodoxen Elemente im Reich nur geduldet werden dürfen, bis sie entweder im orthodoxen Großrussentum aufgegangen oder von ihm ausgestoßen sind. Daher die rücksichtslose Russifizierungspolitik in den „Grenzmarken", die Judenverfolgungen und gewaltsamen „Bekehrungen" der Sektierer.

Dieses System wurde mit bewundernswerter Folgerichtigkeit durchgeführt. Das gewann der Reaktion Anhänger auch in Kreisen, wo man es kaum vermutet hätte. Auch die Wirkung auf das Ausland blieb nicht aus, wo sich gerade in dieser Zeit die Vorstellung von der Unbesiegbarkeit und überwältigenden Größe Rußlands festsetzte. Und doch war alles nur äußeres Blendwerk, wie es sich gleich nach dem Tode Alexanders III. zeigte, dem das Schicksal seines Großvaters erspart blieb: den Zusammenbruch des von ihm Geschaffenen selbst zu

erleben. Die wahre Stimmung der russischen Gesellschaft unter Alexander III. ist ein müder, wehmütiger Pessimismus, der sich von dem verbissenen Ingrimm der 40er Jahre scharf unterscheidet. Die Dekabristen waren eine kleine Gruppe kühner Schwärmer gewesen; ihr Untergang weckte die russische Gesellschaft erst; dieses Erwachen bekundete sich in der Bewegung der 60er Jahre, von der die ganze „Intelligenz" ergriffen war. Und daher traf auch die Reaktion sie in ihrer Gesamtheit, und zwar so schwer, daß der Pessimismus, der sich nun der Gemüter bemächtigte, in der Form einer ausgesprochen neurasthenischen Niedergeschlagenheit erscheint.

Zu den typischen Dichtern dieser Zeit ist vor allem Wsewolod Michajlowitsch Garschin (1855—88, Abb. 79) zu zählen. Die düstere Färbung seiner Novellen erklärt sich zwar ausschließlich aus seiner persönlichen Veranlagung und nicht aus den Zeitverhältnissen, aber er kam mit seinen Schöpfungen, ohne es irgendwie zu beabsichtigen, der Zeitstimmung entgegen. Schon als Gymnasiast litt er an Trübsinn und mußte ein ganzes Jahr in einer Nervenheilanstalt zubringen. Später wurde er durch seine Erlebnisse im Türkenkriege von 1877, an dem er als Freiwilliger teilnahm, aufs tiefste erschüttert; von 1880 an machten ihn die Melancholieanfälle in jedem Jahr für mehrere Monate arbeitsunfähig. Am 24. März 1888 nahm er sich durch einen Sturz von der Treppe seiner Petersburger Wohnung das Leben.



Abb. 79. W. M. Garschin.
Nach einem Holzschnitt von W. Matthée.

Garschins literarische Hinterlassenschaft ist nicht groß: ein paar belanglose Gedichte und zwanzig Novellen und Märchen, von denen das längste Stück noch keine hundert Druckseiten umfaßt. Aber es gibt wenig Bücher, die so einheitlich wirken wie dieser Band „Gesammelte Werke" von Garschin. Den Dichter des „kranken Gewissens" hat man ihn genannt; alle seine Helden sind ungemein zarte Naturen, die über die eine alte Frage nicht hinwegkommen: Woher kommt das Böse auf der Welt? Warum muß der Gerechte leiden, während der Schlechte triumphiert? Nicht genug aber, daß sie keine Antwort auf die „verdammte Frage" finden, sie fühlen sich auch mit verantwortlich für das, was in der Welt geschieht, und gehen unter der Last dieser Verantwortung, an der Qual des Bewußtseins, daß sie nichts ändern und nichts bessern können, zugrunde. Dieses „kranke Gewissen" spricht schon aus der ersten Novelle, die Garschins Namen in weitere Kreise trug, den 1877 erschienenen „Vier Tagen". Ein Schwerverwundeter liegt vier Tage vergessen auf dem Schlachtfeld, dicht neben dem Türken, den er im Bajonettkampf erstochen hat. Und er grübelt:

„Ich muß immer an ihn denken. Warum ließ ich alles, was mir lieb und teuer war, marschierte tausend Meilen bis hierher, hungerte, fror, litt unter der glühenden Hitze? Warum liege ich jetzt hier in so furchtbaren Qualen? Wirklich nur, weil dieser Unglücksmensch sein Leben verlieren mußte? Und habe ich für die Zwecke des Krieges sonst irgend etwas Nützliches geleistet, außer diesem Mord?... Mord! Mörder!... Und wer denn? Ich!... Als ich beschlossen hatte, in den Krieg zu ziehen, widersprachen Mutter und Mascha mir nicht; sie rieten mir nicht ab, sondern weinten nur. Von meiner Idee verblendet, sah ich diese Tränen nicht. Ich begriff nicht – jetzt habe ich es begriffen –, was ich den mir am nächsten stehenden Wesen antat ..."

In der durch Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen" auch in Deutschland bekannt gewordenen Novelle „Die Künstler" ist es das soziale Gewissen, das den Maler Riabinin dem Wahnsinn nahebringt. Er hat in einer Metallgießerei gesehen, wie die großen Kessel vernietet werden, den Arbeiter gesehen, der in den Kessel hineinsteigen und mit seiner ganzen Kraft den Stift gegen die Kesselwand stemmen muß, während ein zweiter von außen mit dem Hammer zuschlägt. Er hat sich erzählen lassen, daß diese Arbeit die Leute in wenigen Jahren gesundheitlich völlig zugrunde richtet, daß die meisten von ihnen in kurzer Zeit taub werden, und nun steht das Bild des unglücklichen Arbeiters immer vor seinen Augen, es läßt ihm keine Ruhe, bis er es auf die Leinwand gebracht hat. Aber auch damit ist sein Leiden nicht beendet. „Das ist kein Gemälde, sondern eine reif gewordene Krankheit." Grauenhafte Träume plagen ihn; er sieht sich selbst im Kessel zusammengekrümmt kauern und seine Brust den Hammerschlägen entgegenstemmen. Dann ein anderes Bild:

„Ich sehe ein seltsames, abscheuliches Geschöpf sich auf dem Boden winden unter Schlägen, die von allen Seiten niederhageln. Eine große Menge von Leuten schlägt drein, jeder mit dem Werkzeug, das er gerade zur Hand hat. Alle meine Bekannten schlagen wutschnaubend mit Hämmern, Brechstangen, Stöcken, Fäusten auf das Wesen, für das ich keinen Namen finde. Ich weiß aber – das ist er, immer derselbe. Ich dränge mich vor, ich will schreien: ‚Hört auf! Wofür das?' und sehe plötzlich ein bleiches, entstelltes, furchtbares Antlitz, furchtbar, weil es mein eigenes ist. Ich sehe, wie ich selbst, mein anderes Ich, den Hammer schwinge, um einen zerschmetternden Schlag niedersausen zu lassen ..."

Das Ende ist nicht der Wahnsinn, sondern Riabinin gibt seine Kunst auf und wird Volksschullehrer. Der Dichter aber schließt mit dem Satze: „Riabinin hatte auch hier kein Glück. Doch davon ein andermal."

Das Stärkste und zugleich Bezeichnendste, was Garschin geschrieben hat, ist die Erzählung „Die rote Blume". Sie spielt in einer Irrenanstalt. Auf einem Beet im Anstaltsgarten blühen drei rote Mohnblumen, und in ihnen verkörpert sich für einen der Kranken alles Böse der Welt, das auszurotten er vom Schicksal berufen zu sein glaubt. Es gelingt ihm, beim Spaziergang im Garten die eine Blume abzureißen, und er ist glücklich:

„In dieser grellroten Blume war alles Böse der Welt zusammengeflossen ... Sie mußte abgerissen und getötet werden. Aber das war noch nicht genug; er durfte nicht zulassen, daß sie im Verhauchen all ihr Böses über die Welt ergieße. Darum versteckte er sie auf seiner Brust. Er hoffte, daß die Blume bis zum nächsten Morgen ihre ganze Kraft verloren haben werde. Das Böse würde in seine Brust übergehen, in seine Seele, und dort würde es besiegt werden oder siegen: dann würde er selbst untergehen, sterben, aber sterben als ehrlicher Kämpfer, als der größte Held der Menschheit, denn bisher hatte noch keiner gewagt, dem Weltbösen in seiner Gesamtheit den Krieg zu erklären."

Es folgen furchtbare Tobsuchtsanfälle: der Kampf mit dem Bösen. Sie werden noch furchtbarer, als es ihm gelungen ist, auch die zweite Blume zu pflücken. Man steckt ihn in die Zwangsjacke, aber in der Nacht, als der Wärter, durch das heuchlerisch ruhige Verhalten des

Kranken getäuscht, einschläft, gelingt es diesem, die Zwangsjacke abzuwerfen und durch das Fenster in den Garten zu kommen. Er pflückt die letzte Blume ab und kehrt in seine Zelle zurück. Das Werk ist vollbracht, aber auch seine Kraft ist zu Ende. Am Morgen findet man ihn tot.

Nicht minder bezeichnend für Garschins Weltanschauung ist das Märchen „Attalea princeps" von der Palme im Treibhaus, die in ihrer Sehnsucht nach Freiheit immer höher emporwächst, bis sie endlich die Glasdecke sprengt. Nun ragt ihr Wipfel in den naßkalten, nebligen nordischen Herbstabend hinein und sie erkennt, daß alle ihre Träume Wahn und Lüge waren. Die Leute aber beschließen, die Palme abzusägen, da es zu kostspielig wäre, einen Oberbau über dem Dach zu errichten. Und mit der Palme stirbt auch das kleine, bescheidene Schlinggras, das in ihrem Kübel wuchs und mit ihr bangte und litt.

Das Problem des unverschuldeten Leidens, des Mit-Leidens der Kleinen mit den Großen, wird von Garschin immer wieder aufgeworfen, so in einer seiner schönsten Novellen, den bisher seltsamerweise wenig beachteten „Bären". Den Zigeunern in Südrußland ist von der Behörde verboten worden, als Bärenführer von Dorf zu Dorf zu ziehen; innerhalb fünf Jahren müssen die vorhandenen Tiere getötet werden, neue dürfen nicht mehr eingefangen und abgerichtet werden. Natürlich kann es keiner übers Herz bringen, seinen Bären vor dem letzten Termin umzubringen. Als der Tag endlich gekommen ist, werden auf Befehl der Polizei sämtliche Tiere auf einer Wiese vor der Kreisstadt zusammengetrieben und die Metzelei soll beginnen. Erschütternd ist die Szene, wie der alte Zigeuner Iwan vor seinem Liebling niederfällt, ihm für alle seine Wohltaten dankt und ihn um Verzeihung bittet, daß er, der ihn nie geschlagen hat, ihm nun das Furchtbare antun muß.



Abb. 80. W. G. Korolenko.
Nach einem Gemälde von N. Jaroschenko.

Der russische Literarhistoriker N. Kotliarewskij, der Anfang der 80er Jahre Student war, sagt über die Wirkung, die Garschins Novellen auf ihn und seine Altersgenossen ausübten:

„Diese Erzählungen machten unsre Nerven erzittern, es zog uns zu ihnen wie zu einem quälend süßen Gift, aber wenn wir ausgelesen hatten, kehrten wir müde zu derselben Stimmung zurück, in der wir das Lesen begonnen hatten. Es war, als wenn ein Mensch, von dem wir Rat und Hilfe oder wenigstens ein starkes, aufmunterndes Wort erwarteten, vor unsern Augen in Tränen ausgebrochen wäre ..."

Was Garschin fehlte, war einem andern Erzähler der 80er Jahre gegeben, der infolgedessen sehr bald die Gunst der Zeitgenossen gewann und sie sich bis in sein hohes Alter zu erhalten wußte, Wladimir Galaktionowitsch Korolenko (1853—1921; Abb. 80).

Korolenko gewann sich die Herzen vor allem durch die Tendenz seiner Erzählungen. Derselbe Kotliarewskij berichtet, daß er, als er Korolenkos Erzählungen zum erstenmal las, es einfach nicht über sich brachte, sie auf ihren literarischen Wert hin zu beurteilen. Er fühlte nur, daß hier ein Dichter gekommen war, der zu seiner Generation so zu reden wußte, wie der Augenblick es erforderte. In einer Zeit allgemeiner Niedergeschlagenheit und Hoffnungslosigkeit lehrte er das Leben lieben, durch seine „reine Menschlichkeit" gewann er die Herzen. Er war nicht lehrhaft-absichtsvoll, er predigte nicht, er entstellte die Wirklichkeit nicht, um durch seine Darstellung etwas „beweisen" zu können, aber er sah Dinge und Menschen so, wie er sie kraft seiner Natur sehen mußte, und sein klarer, gütiger Blick erfüllte des Lesers Herz mit Wärme und Liebe zu den Menschen und zum Leben, zugleich aber auch mit Unwillen gegen die feindlichen Mächte. Dennoch ist Korolenko wohl ein echter, aber kein großer Dichter. Wirkliche Tragik kennt er nicht, weil ihm alles menschliche Leid heilbar erscheint. Und weil er nichts lieber möchte als helfen und heilen, fällt es ihm schwer, den richtigen Abstand sowohl zwischen sich und seinen Gestalten, als auch zwischen sich und dem Leser zu wahren. Ein moderner Kritiker (J. Eichenwald) bemerkt hierzu:

„In dieser rauhen Welt, in der sowohl die Natur als die Menschen gleichgültig soviel Schreckliches und Grausames vollbringen, habe auch ich ein Recht auf Rauheit und abgeschlossene Ruhe, Korolenko aber spricht mir dieses Recht ab und besteht darauf, daß ich staune, mich errege und daß ich gut sei. Er will keine Objektivität bei mir zulassen und klopft an die Tür meines, wie er voraussetzt, guten Herzens. Er begnügt sich nicht mit der bescheidenen Rolle des Erzählers; wenn er mir etwas erzählt hat, bemerkt er nicht, daß ich ihn schon verstanden habe, daß seine Mission erledigt ist; er läßt mich nicht allein. Er hängt dem an sich klaren Text noch den überflüssigen Kommentar der Güte an. Und da sich dieses immer wiederholt, drängt der Kommentar zuletzt den Text beiseite."

Innerhalb der Grenzen seines Könnens hat Korolenko viel Schönes und Ansprechendes geschaffen, und er war klug und bescheiden genug, diese Grenzen nie zu überschreiten. In seiner ersten großen Erzählung „Makars Traum" (1885) hat er in dem stumpfsinnigen, diebischen, faulen, ewig betrunkenen sibirischen Jakuten Makar[1] eine Gestalt geschaffen, die an die traurigen Helden von Reschetnikows „Podlipowzy" (vgl. S. 262–263) erinnert. Er lehrt uns aber dieses elende Geschöpf nicht nur bedauern, sondern lieben, indem er den vom Weihnachtsschnaps Berauschten im Traum vor den Thron des „großen Tojon" (Gottes) treten und auf die gegen ihn gerichteten Anklagen mit einer Verteidigungsrede antworten läßt, die den ewigen Richter selbst zu Tränen rührt. Sein Leben lang ist der arme Makar gestoßen und gehetzt worden: vom Steuereinnehmer und vom Landgendarm, von Hunger und Not, Frost und Hitze, Regen und Dürre, von Wald und Sumpf, und darum konnte er nicht anders werden, als er geworden ist. Korolenkos zweite, im gleichen Jahr erschienene Erzählung „In schlechter Gesellschaft" spielt in der später durch Maxim Gorkij berühmt gewordenen Welt der „abgetanen Leute", die bei Korolenko als harmlose Sonderlinge erscheinen. Ihre eigentümliche Färbung erhält die Geschichte dadurch, daß sie sich als Kindheitserinnerung des Erzählers gibt und die Bewohner des verfallenen Grafenschlosses mit den Augen des Zwölfjährigen gesehen sind. Naive, kindliche Seelen zeichnet Korolenko mit besonderer Vorliebe, und sie wirken

---

[1] Der Name ist im Anschluß an zwei russische Sprichwörter gewählt. Von einem, dem im Leben alles schief geht, sagt man in Rußland: „Dem armen Makar fallen sogar die Tannenzapfen auf den Kopf". Und der Ort, wo Fuchs und Hase sich Gutenacht sagen, ist in Rußland der Ort, „wohin nicht einmal Makar seine Kälber treibt".

bei ihm stets überzeugend: so der biedere Ukrainer in „Ohne Sprache", der sich in Neuyork verirrt und von den Amerikanern für einen aus der Barnum-Schau entsprungenen Wilden gehalten wird; der Gendarm, der in der „Wunderlichen" die Nihilistin nach ihrem Verbannungsort zu geleiten hat und nicht begreifen kann, warum das arme Mädchen, mit dem er herzliches Mitleid hat, ihn so verachtet und alle Freundlichkeiten, die er ihr unterwegs zu erweisen sucht, entrüstet ablehnt.

Urwüchsige Naturmenschen sind auch die Helden der Erzählung „Der Wald rauscht", die zur Zeit der Leibeigenschaft in der Ukraine spielt. Der Gutsherr hat ein Auge auf die schöne Oxana geworfen. Um ungestört seiner Lust frönen zu können, verheiratet er sie mit dem Waldhüter Roman, der sich erst halbtot prügeln läßt, ehe er sich bereit erklärt, das Mädchen, das den Jäger Opanas liebt, zur Frau zu nehmen. Als der Gutsherr auf der Jagd zum erstenmal in der einsamen Hütte Romans einkehrt, tun sich Roman und Opanas zusammen und bringen den Verhaßten um. Opanas, auf den allein der Verdacht fällt, verschwindet im Walde. Bald gehen allerlei dunkle Gerüchte über ihn um: „das war nun einmal sein Kosakenschicksal", sagt der uralte Waldhüter, dem die ganze Geschichte in den Mund gelegt ist und der als kleiner Bub die Ereignisse miterlebt hat, ohne sie richtig zu verstehen.

„Der Opanas ist später noch oft in diese Hütte gekommen, meist wenn Roman nicht zu Hause war. Er kam, setzte sich nieder, sang ein Lied, spielte auf der Bandura[1]. Manchmal kam er auch mit einigen von seinen Genossen, und immer haben Oxana und Roman ihn aufgenommen. Ich will dir sagen, mein Jung, ganz ohne Sünde ist's dabei nicht abgegangen. Gleich müssen Maxim und Sachar aus dem Walde kommen; sieh dir die beiden mal an: ich sage ihnen nichts, aber wer den Roman und den Opanas gekannt hat, der sieht sofort, wem der eine und wem der andere ähnlich ist. Und dabei sind sie nicht mal die Söhne, sondern schon die Enkel jener Leute. Ja, mein Jung, solche Dinge hab' ich hier im Wald erlebt ... Wie er aber rauscht, der Wald! Das gibt Sturm!"

Kein lehrhafter Ton mischt sich in diese Geschichte von drei Menschen, die noch nicht wissen, was gut und böse ist, die Verbrechen begehen und doch keine Verbrecher sind, denn sie stehen, wie Gleb Uspenskijs Bauern, unter der „Gewalt der Scholle", sie sind noch ganz „Natur". Daher die überzeugende, künstlerisch und menschlich reine Wirkung dieser Waldgeschichte, aus der sich leicht ein aufregendes „Nachtstück" hätte machen lassen. Die Wirkung wird zum großen Teil auch bedingt durch die naive Form der Erzählung.

Sehr viel Feinheiten enthält auch Korolenkos Novelle „Der blinde Musiker", vielleicht sein bekanntestes Werk neben „Makars Traum". Es ist die Geschichte eines Blindgeborenen, der als Ersatz für die ihm verschlossene Außenwelt in seinem Innern sich eine eigene Welt von unerschöpflichem Reichtum und unzerstörbarer Schönheit schafft. Im ganzen aber leidet gerade diese Erzählung an jenem Zuviel an Güte und Menschenliebe, das J. Eichenwald Korolenko vorwirft. Auch die Psychologie des Blinden ist nicht immer glaubwürdig.

Mit Recht gerühmt werden Korolenkos Naturschilderungen: ob er die sibirische Tundra oder den wolhynischen Urwald, die kirgisische Steppe oder die Wolgaufer malt, immer weiß er mit den schlichtesten Mitteln die Stimmung der Landschaft hervorzuzaubern. Aber die Landschaft ist ihm nur um des Menschen willen da; sogar das Rauschen des Waldes, bemerkt J. Eichenwald, kündet ihm nicht von dem ewigen Walten und Weben der Natur, sondern erzählt ihm eine menschliche Tragödie.

[1] Zitherartiges Instrument.

Wladimir Galaktionowitsch Korolenko wurde am 15. Juni 1853 in Shitomir in Wolhynien geboren. Sein Vater, Abkömmling einer alten Kosakenfamilie, war Beamter, die Mutter Polin. In seiner „Geschichte meines Zeitgenossen", deren erste zwei Bände von Rosa Luxemburg ins Deutsche übersetzt sind, hat Korolenko seine eigene Kindheit und Jugend geschildert und damit einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der russischen Gesellschaft geliefert: als Darstellung des gebildeten Bürgertums, des Kulturträgers in der Provinz, ergänzt es die Memoirenwerke Aksakows und Tolstojs. Als Verbannter, erst in Wiatka, dann in Ostsibirien (1879–85), lernte er auf zahlreichen Wanderungen und Fahrten die Gestalten kennen, die er in vielen Erzählungen, vor allem aber in den 1885 erschienenen „Skizzen eines sibirischen Touristen" verewigt hat: halbheidnische Jakuten, fanatische Sektierer, Vagabunden und Wegelagerer, Pilger und „politische Verbrecher". Nach Europa zurückgekehrt, ließ Korolenko sich in Nishnij-Nowgorod nieder, da ihm der Aufenthalt in den Hauptstädten untersagt war. Von 1895 ab gab er gemeinschaftlich mit N. K. Michajlowskij (vgl. S. 258) die Monatsschrift „Russkoje Bogatstwo" heraus, deren politisches Programm dem der sozialrevolutionären Partei entsprach, aber den Terror verneinte.

Korolenkos starkes Empfinden für soziale Gerechtigkeit trieb ihn immer wieder dazu, seine Stimme gegen die Unterdrückungspolitik der russischen Regierung zu erheben. Je älter er wurde, desto mehr wurde er zum „getreuen Eckart" des russischen Volkes; man hörte auf seine Stimme ebenso gespannt wie auf die Tolstojs; ja, er wirkte oft stärker, weil er nicht wie Tolstoj von einer für viele unannehmbaren Doktrin ausging, sondern einfach als Mensch zu Menschen redete. Als die Bolschewisten ans Ruder kamen, verstummte er ganz. Die neuen Herrscher wagten ihn ebensowenig anzutasten, wie ihre Vorgänger sich nicht an Leo Tolstoj heranwagten; so war ihm wenigstens die Möglichkeit gegeben, immer wieder für Verfolgte und Unterdrückte einzutreten, freilich nicht immer mit Erfolg. Man kam dem Alten entgegen, um es nicht ganz mit ihm zu verderben, aber wenn man ihn sich vom Halse schaffen konnte, tat man es nur zu gerne. Wie sehr er darunter litt, erfuhren weitere Kreise erst nach seinem Tode. Er starb am 25. Dezember 1921 in Poltawa, wo er in den letzten Jahren seinen Wohnsitz genommen hatte.

Der beliebteste russische Dichter der 80er Jahre, dessen Ruhm den Korolenkos und Garschins weit überstrahlte, dessen Werke Auflagenziffern erreichten, wie sie keinem ältern Dichter und erst zehn Jahre später Maxim Gorkij beschieden waren, war der Lyriker Semion Jakowlewitsch Nadson (1862–87). Aber über keinen russischen Dichter gehen die Urteile so weit auseinander wie über diesen. Wenn wir in einer 1921 erschienenen deutsch geschriebenen Geschichte der russischen Literatur lesen, Nadson sei das größte dichterische Talent seit Nekrasows Tod, und in einer andern aus dem Jahre 1922, er habe nichts von der Dichtkunst verstanden und unsagbar triviale und dilettantische Gedichte geschrieben, so spiegeln diese Urteile nur die in Rußland herrschenden gegensätzlichen Anschauungen wider. Allerdings, für das größte dichterische Talent seit Nekrasow wird Nadson heute sicher von keinem Menschen mehr angesehen. Nadsons Talent war sehr bescheiden, und er starb, ehe es überhaupt zur vollen Reife gelangt war. Was auf die Zeitgenossen, vor allem die Jugend, so stark wirkte, war die reine, liebenswerte Persönlichkeit, die aus den Versen des Zwanzigjährigen sprach. In einer Zeit allgemeiner Niedergeschlagenheit und Verbitterung suchte

er die Leidenden zu trösten, indem er mit ihnen weinte, zugleich aber in ihnen die Hoffnung auf eine bessere Zukunft zu wecken suchte. Hier die erste Strophe seines berühmtesten Gedichtes:

„Freund und Bruder, mein armer, ermatteter Freund,
Wer du sein magst, verzage du nicht!
Laß das Böse ringsum, mit dem Unrecht vereint,
Mächtig herrschen im irdischen Licht;
Laß gehöhnt und geschmäht sein dein Hochideal,
Und gemordet auf blutigem Feld;
O vertrau': es geschieht – und es stürzt der Baal,
Und die Liebe kehrt wieder zur Welt." (Übers. von G. Bachmann.)

Dieses Thema wird immer wieder abgewandelt, Nadson kennt eigentlich kein anderes, aber gerade das wollte die an der Verwirklichung ihrer Ideale verzweifelnde, ästhetisch nicht sehr feinfühlige russische Jugend der 80er Jahre hören. Und es wurde ihr in einer Sprache gesagt, die gerade in ihrer Unbeholfenheit, mit ihren Gemeinplätzen, ihrem beliebten Reimpaar Ideal — Baal, beim Leser die Empfindung weckte, daß er das ebenso hätte sagen können, „wenn er ein Dichter wäre".

Zu dem Erfolg Nadsons bei den Zeitgenossen trug auch sein trauriges Schicksal sehr viel bei. Der bildschöne, kaum zwanzigjährige Offizier, dessen Gedichte schon in aller Munde waren, mußte infolge einer tuberkulösen Erkrankung den Dienst aufgeben. Das Leiden schritt so schnell vorwärts, daß nur ein Aufenthalt im Süden Heilung bringen konnte, wenn dem Kranken überhaupt noch zu helfen war. Verehrer und Freunde brachten die Mittel auf, der Hilfsverein russischer Schriftsteller gewährte ein beträchtliches Darlehen; aber weder Nizza noch die Krim, die „russische Riviera", brachte Besserung. Am 19. Januar 1887 starb Nadson in Jalta. Seine gesammelten Gedichte lagen damals schon in dritter Auflage vor; 1890, drei Jahre nach des Dichters Tode, erschien die zehnte Auflage. Die Parteinahme für den Dichter wurde noch verstärkt durch die Hetze gegen ihn, die von dem witzigen, aber gesinnungslosen Feuilletonisten der Zeitung „Nowoje Wremia", Burenin, ausging: Nadson wurde als Parasit bezeichnet, der seine Verehrer ausnutze, die Geldsammlungen für ihn wurden als gewissenloses Spiel mit der Gutmütigkeit des Publikums hingestellt. Dazu kamen häßliche Anspielungen auf die jüdische Abstammung des Dichters (dessen Großvater bereits zur griechischen Kirche übergetreten war und dessen Mutter der russischen adligen Familie Mamontow angehörte). Auf diese Angriffe folgten selbstverständlich heftige Entgegnungen, und das widerwärtige Gezänk vergiftete dem Dichter noch seine letzten Stunden. Er gewann dadurch aber zu allem übrigen auch noch den Ruhm des Märtyrers, und sein früher Tod gab seinen Verehrern die Möglichkeit, jeder absprechenden Kritik mit der Behauptung entgegenzutreten, er habe „der Lieder schönstes mit hinabgenommen". Anderseits ist die Erbitterung der Gegner begreiflich angesichts der Tatsache, daß Nadsons Gedichte jedes Jahr neu aufgelegt wurden, während Tiutschews Gedichte im Buchhandel überhaupt nicht zu haben waren und der Literarhistoriker Skabitschewskij in den Dichtungen Feths nichts als „wollüstiges Sybaritentum" sah. Es war 20 Jahre lang unmöglich, ein gerechtes Urteil über Nadson zu fällen. Daß das Bild eines großen Dichters, mag er Byron oder Heine oder Nekrasow heißen, von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, in der Geschichte schwankt, ist eine häufige Erscheinung. Das Eigentümliche bei dem Fall Nadson ist aber, daß es sich

keineswegs um einen großen Dichter handelte, sondern um ein bescheidenes, liebenswürdiges, noch ganz unreifes Talent, das kein anderes Verdienst hatte, als gewissen Stimmungen, die in der Gesellschaft herrschten, allgemeinverständlichen Ausdruck gegeben zu haben.

Epigonentum ist das Kennzeichen der gesamten russischen Literatur der 80er Jahre. Es will nichts Neues, Frisches, Eigenartiges in dieser dumpfen Atmosphäre gedeihen. Die politisch Radikalen sind in allen Kunstfragen konservativ bis auf die Knochen, d. h. sie lassen nur die althergebrachten Stoffe und althergebrachten Formen gelten, und so erlebt man das seltsame Schauspiel, daß gerade die „fortschrittlich" Gesinnten das geringste Verständnis für jene haben, die aus der Enge und Schwüle der Zeit hinaus nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten und größerer seelischer Vertiefung streben.

Nachfahren der Narodniki (vgl. S. 351) sind in den 80er Jahren: Nikolaj Jelpidiforowitsch Petropawlowskij (1857—92), der unter dem Pseudonym N. Karonin aus dem Gleise gekommene „Intelligente" schildert, die durch die Berührung mit dem Volk zu einer sittlichen Wiedergeburt zu gelangen hoffen, dabei aber regelmäßig Schiffbruch leiden und endgültig der Verzweiflung verfallen („Die Kolonie von Borsk", 1890). Alexander Iwanowitsch Oertel (1855—1908), der die alte Vorstellung von der innerlich gefestigten, einheitlichen Weltanschauung des Bauern im Gegensatz zu der Zerfahrenheit des Stadtmenschen in seinen „Skizzen eines Steppenbewohners" wieder aufnimmt und in dem Roman „Die Gardenins, ihr Gesinde, ihre Anhänger und ihre Feinde" (1890) Bauern und Gutsbesitzer, Herrschaften und Gesinde in ihrem gegenseitigen Verhältnis zeigt. Dmitrij Narkisowitsch Mamin (1852—1912), der sich Mamin-Sibiriak (der Sibirier) nannte und sehr Beachtenswertes bietet, wenn er seine sibirische Heimat schildert („An der Grenze Asiens", 1882, „Das Bergnest", 1884), auch hübsche Kinder- und Tiergeschichten geschrieben hat, in seinen Schilderungen der „Intelligenz" jedoch („Die ersten Studenten", 1887, u. a.) nicht über den Durchschnitt der „gesinnungstüchtigen" Belletristik hinauskommt. Nichts als Gesinnungstüchtigkeit bietet der einst vielgelesene, heute schon vergessene Grigorij Alexandrowitsch Matschtet (1852—1901), der es selbst als seine Aufgabe bezeichnete, nicht Porträte zu skizzieren, denn deren besäße die russische Literatur schon genug, sondern Stimmungen zu wecken, was er dadurch zu erreichen suchte, daß er die braven, d. h. liberal gesinnten und für das Volk zu jedem Opfer bereiten Menschen zu Engeln, die bösen, d. h. die Konservativen zu Teufeln machte. In den Fußstapfen Pomialowskijs und Lewitows gehen die Schilderer des „intelligenten Proletariats" Michael Nilowitsch Albow (geb. 1851) und Kasimir Stanislawowitsch Baranzewitsch (geb. 1851), die von der Kritik scherzweise die „literarischen Zwillinge" genannt wurden. Sie haben auch einen Roman gemeinschaftlich geschrieben („Der babylonische Turm", 1886). Baranzewitsch, der Sohn eines Polen und einer Französin, hat starke romantische Neigungen; neben der zum Proletariat herabgesunkenen „Intelligenz" schildert er oft auch die „werdende Intelligenz", die aus dem Proletariat, aus der Arbeiterschaft und dem Handwerk emporstrebt, aber überall verschlossene Türen findet. Albow steht in seinem ersten Roman „Abrechnung" (1879) stark unter dem Einfluß von Dostojewskij. Hungernde Studenten, arme Näherinnen, kleine Beamte, sentimentale Dirnen, all die Leute, die in heißen Dachstuben und feuchten Kellerwohnungen der Petersburger Vorstädte hausen, sind seine Helden. Das Bewußtsein ihrer völligen Überflüssigkeit auf dieser Welt suchen sie im

Schnaps zu ersticken, und wenn dieses Mittel nicht mehr helfen will, greifen sie zum Strick oder zur Pistole. Albows Darstellungsweise erinnert an Zola; er kennzeichnet seine Personen und ihre Umwelt durch Aneinanderreihung unzähliger Einzelzüge; er führt jedes Schnapsgläschen, das seine Helden leeren, einzeln an und berichtet jeden Witz, mit dem sie diese wichtige Handlung begleiten.

Durch „wohltuenden Optimismus" zeichnet sich gegenüber diesen Pessimisten der unermüdliche Vielschreiber Ignatij Nikolajewitsch Potapenko (geb. 1856) aus. Er führt seine Leser nicht in Kneipen und Spelunken, sondern in die mehr oder weniger wohleingerichteten Wohnungen von Beamten („Der Sekretär seiner Exzellenz", 1890), Geistlichen („Im Amt", 1890), Schriftstellern („Heilige Kunst", 1885), Musikern („Der verfluchte Ruhm", 1890). Er ist nur soweit Naturalist, als der spießbürgerliche Leser es vertragen kann (bekanntlich verträgt der Russe mehr als der Deutsche), und weiß verletzende Schärfen durch Humor zu mildern. Er schlägt sich nicht mit schwierigen Fragen herum, sondern predigt gesunde Selbstverständlichkeiten: es ist nicht genug, daß einer Talent hat, er muß auch fleißig arbeiten; dem Ideal muß man seinen persönlichen Vorteil zum Opfer bringen können; mit gesundem Verstand und festem Willen kann jeder sein Glück machen. Übrigens weiß er sehr gewandt zu erzählen, und einige von seinen Novellen aus dem Priesterleben sind wirklich sehr hübsch. War er doch selbst ein Popensohn und im geistlichen Seminar erzogen.

Der Art Boborykins nähert sich Alexander Valentinowitsch Amfiteatrow (geb. 1862), ein glänzender Feuilletonist, der in zahllosen Skizzen, bald plaudernd, bald erzählend, bald parodierend, die Tagesereignisse und Tagesströmungen oft recht oberflächlich, aber immer sehr witzig glossierte. Daneben versuchte er in zahlreichen Romanen, ähnlich wie Boborykin, eine „Chronik und Spiegel seiner Zeit" zu geben. In zwei Bänden schilderte er die „Menschen der 80er Jahre", in zwei andern die „Menschen der 90er Jahre"; geplant war ein zwölfbändiger Zyklus, der die „Liquidation des 19. Jahrhunderts" behandeln und „Götzendämmerung" betitelt sein sollte. Auch die Romane von Amfiteatrow sind nichts anderes als erweiterte oder aneinandergereihte Feuilletons, die oft unter der Maske strengen Sittenrichtertums nur sensationell wirken wollen, wie der Kokottenroman „Maria Lusjewa". 1901 brachte Amfiteatrow in seiner Zeitung „Rossija" einen Roman: „Die Obmanows" („obman" = Betrug, Schwindel), der von den Schicksalen einer Gutsbesitzersfamilie aus den 60er Jahren berichtete; nach der zweiten Fortsetzung wurde die Zeitung verboten und ihr Herausgeber nach Sibirien verbannt, weil auch die naivsten Leser in den Obmanows — die Romanows erkannt hatten. Amfiteatrow wurde übrigens nach wenigen Jahren begnadigt. In den Revolutionsjahren 1905—06 gab er in Paris eine radikale Zeitung „Die rote Fahne" heraus. Während des Krieges kehrte er nach Rußland zurück; mit den Bolschewisten vertrug er sich ebenso schlecht wie früher mit der zarischen Regierung und wanderte 1920 wieder ins Ausland aus.

Mehr an Markewitsch als an Boborykin erinnern die Romane des Fürsten Dmitrij Petrowitsch Golitzyn (geb. 1860), der unter dem Decknamen Murawlin schrieb. Er schildert den Verfall des alten Adels in grellen Farben und hält ein strenges Strafgericht über die entarteten Enkel der großen Ahnen („Der Tenor", 1886, „Um die Liebe", 1887). In seinen spätern Romanen erscheint der aristokratische Verfasser, der im russischen Reichsrat

unter den Konservativen saß, als Vorkämpfer eines kriegerischen Nationalismus („Die Babylonier", 1901). Mit Literatur haben seine in grellen Farben schwelgenden Romane kaum noch etwas zu tun, ebensowenig wie die von Konstantin Fedorowitsch Golowin (geb. 1843), der unter dem Decknamen Orlowskij dem „Russkij Westnik" zahlreiche konservative Tendenzromane („Aus dem Gleise", 1882, „Jugend", 1887) lieferte.

Sehr groß ist die Zahl der Schriftstellerinnen, die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts an die Öffentlichkeit traten. Sie sind nicht besser und nicht schlechter als ihre männlichen Kollegen. Die Nachfrage nach Unterhaltungsliteratur wird immer größer, und wie immer in Zeiten der Reaktion und Depression will man durch die Dichtung nicht so sehr aufgeregt und angeregt als einfach zerstreut werden. Der wachsenden Nachfrage entspricht das wachsende Angebot, und wie überall erweisen sich auch in Rußland die Frauen als viel geschickter in der Kunst, die Ware so zu liefern, wie das Publikum sie haben möchte. Von den vielen Schriftstellerinnen der 80er Jahre seien wenigstens zwei genannt. Valentina Jowowna Dmitrijewa (geb. 1859), die Tochter eines leibeigenen Bauern aus dem Gouvernement Saratow, die erst Dorfschullehrerin war, dann in Petersburg Medizin studierte, zeigt in ihren Bauerngeschichten („Achmetkas Frau", 1881, „Stille Wasser", 1882, „Das Gefängnis", 1887) eine ganz männlich-robuste Gestaltungskraft; sie zeichnet ihre primitiven Menschen holzschnittmäßig, in harten, eckigen Umrissen. „Das Leben ist sehr verworren, aber man muß es einfach nehmen", heißt es in einer ihrer Erzählungen, und dieser Satz kennzeichnet ihr ganzes Schaffen.

In eine ganz andere Welt führt Lydia Iwanowna Weselitskaja (geb. 1857), bekannt unter dem Decknamen W. Mikulitsch. In drei Erzählungen „Mimotschka als Braut" (1883), „Mimotschkas Badereise" (1891) und „Mimotschka hat sich vergiftet" (1893) wird mit schalkhaftem Humor die Geschichte einer jungen Dame aus guter Familie erzählt, die keine andern Tugenden besitzt als ihr hübsches Gesicht und ihre kindlich-harmlose Seele und keine andern Laster als die völlige Unfähigkeit, logisch zu denken und das Fehlen jeglichen Gefühls sittlicher Verantwortung. Trotz dieser Veranlagung wird sie aber weder zur großen Kurtisane noch zur großen Verbrecherin, dazu ist sie zu naiv und zu gut erzogen. Sie hat keine Gedanken, sondern nur Einfälle, handelt nicht nach Entschlüssen, sondern richtet sich nur nach ihren Launen. Liebe, Ehe, Mutterpflichten sind ihr nur ein Spiel, ein Zeitvertreib.

Bezeichnend für die 80er Jahre ist die große Menge der Unterhaltungszeitschriften und Familienblätter, die zum Teil neu gegründet wurden, zum Teil jetzt erst große Verbreitung fanden. Die bedeutendste unter ihnen war die 1870 gegründete „Niwa" („Die Flur"), die Schöpfung eines deutschen Buchhändlers, Adolf Marcks, der 1864 mit ganz leeren Taschen und ohne ein Wort Russisch zu können nach Petersburg kam, sich aber in den Kopf gesetzt hatte, die Russen mit einer Zeitschrift in der Art der „Gartenlaube" zu beglücken. Mit unbeugsamer Willenskraft setzte er seinen Plan durch. Fast ein Jahrzehnt lang hielt sich die Zeitschrift nur mit Mühe über Wasser, nach und nach aber stieg die Zahl der Bezieher, und als die Zeitschrift in den 25. Jahrgang trat, war Marcks der Besitzer eines der größten russischen Verlagsunternehmungen. Der erste Schriftleiter der „Niwa" war W. Kliuschnikow (vgl. S. 267). Zu einem wirklichen Kulturfaktor wurde die Zeitschrift, als sie in den 90er Jahren begann, an Stelle der bisher üblich gewesenen Öldruckbilder „nach Gemälden erster Meister" die gesammelten Werke der großen russischen Dichter der Zeitschrift als Sonderbeilage

mitzugeben. So konnte man im Laufe weniger Jahre in den Besitz der Werke Dostojewskijs, Turgenews, Gontscharows, Saltykows, Leskows, Tschechows und anderer noch nicht freigewordener Dichter gelangen. Dadurch hat sich ihr Verleger ein größeres Verdienst erworben als durch den Inhalt der Zeitschrift selbst, die sich im allgemeinen mit dichterischen Größen zweiten und dritten Ranges begnügen mußte. Allgemeines Aufsehen erregte 1899 das Erscheinen von Leo Tolstojs „Auferstehung" in dem Marcksschen Blatt.

Unter den „dicken" Zeitschriften behauptete sich nach dem Verbot von Saltykows „Otetschestwennyja Sapiski" und dem linksradikalen „Delo" der 1866 von dem Historiker Stasiulewitsch gegründete „Westnik Jewropy" („Europäischer Bote") als die führende liberale Zeitschrift, die in den 70er Jahren Turgenew, A. Tolstoj, Gontscharow zu ihren Mitarbeitern gezählt hatte und die in den 80er und 90er Jahren das Schwergewicht immer mehr auf die wissenschaftlichen Beiträge zu legen begann; für den unterhaltenden Teil sorgte vor allem Boborykin, der Jahr für Jahr mit einem großen Roman zur Stelle war. Gegenüber dem akademischen Liberalismus des „Westnik Jewropy" vertrat „Russkoje Bogatstwo", dessen dichterische Mitarbeiter fast durchweg den Narodniki angehörten und in dem Michajlowskij in den 90er Jahren das kritische Schwert schwang, den radikalen Standpunkt (vgl. S. 258 und 366). Weniger ausgesprochene Parteiblätter waren „Sewernyj Westnik" („Nordischer Bote") und „Russkaja Mysl" („Russischer Gedanke"), die einzige liberale Monatsschrift von Bedeutung, die in Moskau erschien. Der konservative „Russkij Westnik" verkümmerte nach dem Tode Katkows (1886) immer mehr, wurde zum reinen Hetzblatt und stellte Ende der 90er Jahre sein Erscheinen völlig ein.

Auch die Lyrik der 80er Jahre trägt das Gepräge des Epigonentums. Mehr als ein Epigone Nekrasows war ja auch Nadson nicht, der die Rache- und Trauermotive des Meisters ins Weichlich-Wehleidige umbog. An gesinnungstüchtigen Lyrikern war auch sonst kein Mangel. Kennzeichnend für diese Poesien ist die Schablonenhaftigkeit der Gedanken und Empfindungen und das immer mehr verwildernde Sprachgefühl. Daß man die sanfte Nadson-Weis' der wilden Nekrasow-Weis' vorzog, ist zum Teil dem strengen Walten der Zensur zuzuschreiben, die allzu scharfe Protestlieder nicht duldete. Einige unter diesen Lyrikern konnten sich wenigstens dessen rühmen, daß sie die in ihren Versen vertretenen Ideen auch im Leben verfochten und für sie gelitten hatten, wie die Terroristen Vera Nikolajewna **Fiegner** und Nikolai Alexejewitsch **Morosow**, der 25 Jahre als Gefangener in der Festung Schlüsselburg saß und sie nach der ersten russischen Revolution 1905, trotz aller ausgestandenen Qualen und Entbehrungen, geistig völlig ungebrochen verließ. In ihm ging Rußland vielleicht einer seiner bedeutendsten Naturforscher verloren. Aus seinen Versen spricht kein großer Dichter, wohl aber eine starke und eigenartige Persönlichkeit.

Den leidenschaftlich protestierenden Ton Nekrasows nimmt Peter Filippowitsch **Jakubowitsch** (1860—1920) wieder auf, der 1884 zu mehrjähriger Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt wurde. Unter seinen Gedichten, die er nach seiner Rückkehr in den 90er Jahren unter den Initialen P. Ja.[1] meist im „Russkoje Bogatstwo" veröffentlichte, finden sich wenigstens

[1] Das russische Alphabet bezeichnet diese Lautverbindung mit einem einzigen Buchstaben.

einige, die über den Durchschnitt emporragen und in denen ein starkes persönliches Empfinden angemessenen Ausdruck findet, so das Gedicht „An die Heimat“, in dem all die Leiden aufgezählt werden, mit denen „Mütterchen Rußland“ einer grausamen Stiefmutter gleich seine Söhne peinigt, und das mit dem Bekenntnis schließt:

„Und doch, um nur einmal noch deine weiten Flächen zu schauen, deinen grauen Himmel, den Tannenwald in der Ferne, das Schimmern des friedlichen Flusses, die ärmlichen Felder und dein sanftes Volk, um einen Tag nur die Freiheit der Felder und den Duft des Waldes einatmen zu dürfen, nähme ich mit Freuden, ohne Seufzer und Flüche, das schwerste deiner unzähligen Kreuze auf den Rücken, wäre bereit, in glühender Sonnenhitze, bis an die Knie im Sande mit dem Bettelsack auf entlegenen Straßen zu wandeln und die Augen zum letzten Schlummer zu schließen an einem verfallenen Zaun in dem elendesten deiner verwaisten Dörfer!“

Wertvoller als die Gedichte von Jakubowitsch sind seine unter dem Decknamen Melschin erschienenen Schilderungen aus dem Leben der sibirischen Sträflinge: „In der Welt der Ausgestoßenen“ (1898), ein nicht unwürdiges Seitenstück zu Dostojewskijs „Erinnerungen aus einem toten Hause“. Als Kritiker bediente sich Jakubowitsch eines dritten Decknamens, P. Grinewitsch, und verurteilte im „Russkoje Bogatstwo“ erbarmungslos alles, was nicht in den Parteirahmen paßte. Merkwürdig ist die Vorliebe dieses streitbaren Poeten und Kritikers für Charles Baudelaire, dessen „Blumen des Bösen“ er als einer der ersten ins Russische übersetzte, in schwerfällige, klobige Verse: die Hand, die nur mit dem Beil dreinzuschlagen gewohnt war, verstand mit dem spitzen vergifteten Stilett des Franzosen nicht umzugehen.

Einen nur vorübergehenden Ruhm errang in den 80er Jahren Semion Grigorjewitsch Frug (1860–1916), der erste Jude, der in russischen Versen von den Leiden seines Volkes zu reden wagte. Man begrüßte seine wehmütigen Klagen erst mit Begeisterung, wurde ihrer Eintönigkeit aber bald müde und fand für die zionistischen Ideale, die der Dichter bald zu predigen begann, überhaupt kein Verständnis. Frug gab in spätern Jahren das Dichten in russischer Sprache fast ganz auf und schrieb seine Verse nur noch für seine Stammesgenossen in „jiddischer“ Mundart.

Die Unmenge der sonstigen Verseschmiede, die zuerst Bürger und dann Dichter sein wollten, hier aufzuzählen, hat keinen Zweck. Ebenso können die nicht minder zahlreichen Vertreter der „reinen Kunst“ mit Schweigen übergangen werden, die der alten Warnung Nekrasows zum Trotz sich nicht schämten, in der traurigen Zeit den blauen Himmel, das rauschende Meer und die Küsse der Geliebten zu besingen; die neu aufgekommenen Familienblätter boten ihnen genügend Ablagerungsstätten für ihre Erzeugnisse. Bezeichnend ist, daß auch bei diesen Dichtern die elegischen Töne vorherrschen, daß auch ihre Leier auf Moll gestimmt ist; die Härte der Zeit machte sich eben überall geltend.

Aus der Schar der Mittelmäßigkeiten ragen nur ganz wenige hervor. So Graf Arsenij Arkadjewitsch Golenistschew-Kutusow (1848–1913), ein vornehmer, kühler, an Puschkin geschulter Dichter, dessen Gedichte vor allem wohl dank den genialen Vertonungen Musorgskijs fortleben werden. „Ohne Sonnenschein“ betitelt sich ein Liederkreis von ihm, und gleich im ersten Liede heißt es zum Schluß: „Leben heißt einsam sein.“ Ein anderes Lied zeigt, wie der Dichter selbst unter seinem Mangel an Leidenschaft, an seiner Unfähigkeit, „sich hinzugeben ganz und eine Wonne zu fühlen, die ewig sein muß“, leidet:

„Verblüh, gleich arm an Schmerz und Freuden!
Glück gibt allein die innre Glut.
Kein Wiederfinden ohne Scheiden
Und keine Siege ohne Blut.

Bleib kalt, wenn junger Liebe Werben
Dein Herz bestürmt so wild und heiß,
Laß alle süße Sehnsucht sterben
An deiner Liebe starrem Eis.

Welk hin; nie wird in hohen Fluten
Dein Leben wogen, kühn und frei,
Du mußt dich tropfenweis verbluten,
Bis einst du stirbst. Dann ist's vorbei."

Als den Sänger des Nirwana hat Wladimir Solowjow den Dichter bezeichnet. In dem Zyklus „Totentänze", den man sich freilich kaum noch getrennt von Musorgskijs Musik denken kann, erscheint der Allbeherrscher und Allerlöser in den verschiedensten Gestalten: er wirbelt den betrunkenen Bauern, der sich in der stürmischen Winternacht im Walde verirrt, im wilden Trepak[1] über den Schnee, er löst die Mut er am Krankenbett ihres Kindes ab und singt es in den Schlaf, er erscheint als Ritter unter dem Balkon des schwindsüchtigen Mädchens und singt ihr eine Serenade, er überblickt als Triumphator in der Nacht nach blutigem Kampfe die mit Leichen besäte Walstatt ...

Zwei Dichter, die schon in den 60er Jahren mit ihren ersten Versuchen hervortraten, dann aber für Jahrzehnte verstummten, weil sie sich gegenüber den Tendenzdichtern nicht durchzusetzen vermochten, sind Konstantin Konstantinowitsch Slutschewskij (1837—1904) und Alexej Nikolajewitsch Apuchtin (1841—90, Abb. 81). Slutschewskij, dessen erste Gedichte in den 50er Jahren erschienen waren, wagte sich erst als Fünfzigjähriger wieder an die Öffentlichkeit; er war damals Schriftleiter des nicht-amtlichen Teils der russischen Staatszeitung, des „Regierungsboten" („Prawitelstwennyj Westnik"). Seine Gedichte sind auffallend ungleichwertig; es finden sich unter ihnen elende Reimereien, besonders übel sind einige Gelegenheitsgedichte, zu denen ihn seine amtliche Stellung und seine Beziehungen zum Hofe veranlaßten, zwischendurch stößt man aber immer wieder auf wirkliche Perlen der Lyrik. Wie Feth vermag Slutschewskij in ganz wenigen Zeilen eine Fülle von Stimmung zusammenzupressen, durch flüchtige Andeutungen eine unendliche Kette von Gedankenverbindungen zu wecken, deren letztes Glied sich in geheimnisvollem Dunkel verliert. Ein Gedicht, das in seiner lakonischen Knappheit, seiner Hervorhebung nur des Wesentlichen sich in deutschen Versen kaum wiedergeben läßt, lautet:

„Ein Blitzstrahl schlug in den Bach. Das Wasser wurde nicht wärmer. Und daß der Bach bis zum Grund durchbohrt ward, spürt er durch das Rauschen der Fluten nicht. Aber auch der Blitzstrahl verlor sein Leben, da er niedersank. Einen andern Weg gab es nicht ... Ich will verzeihen, vergib auch du."

Man ahnt die Schwere und Tiefe der Tragödie, deren Schlußakt hier in wenige Worte gefaßt ist, und eben weil man sie nur ahnt, greift sie um so tiefer ans Herz.

Als Landschaftsmaler kommt Slutschewskij Tiutschew oft sehr nahe. Auch bei ihm sieht man nicht nur das äußere Gewand der Natur, sondern fühlt ihre Seele. In einem seiner schlichtesten und stimmungsvollsten Gedichte hat er das Weh der Kreatur verkörpert in der Nymphe, die jede Nacht zu der Statue des sterbenden Fechters im Park schleicht und sich vergebens müht, dem toten Marmor Leben einzuhauchen. Dann wieder überrascht

[1] Russischer Volkstanz.

Slutschewskij durch die seltsamen Sprünge seiner Phantasie, durch so groteske Bilder, wie sie das Gedicht „Nach einer Hinrichtung in Genf" zeigt. In der Nacht nach der Enthauptung eines Raubmörders, der der Dichter zufällig beigewohnt hat, sieht er sich im Traum auf das Rad geflochten, sein Leib wird in die Länge gezerrt, dehnt sich schließlich zum dünnen Faden aus und erscheint plötzlich als Saite an der Laute einer alten Nonne, die mit jämmerlicher Stimme „Herrgott, dich loben wir!" singt. Gedichte wie dieses mögen den Anlaß zu dem Urteil gegeben haben, Slutschewskij hätte ein russischer Baudelaire werden können. Das dürfte denn doch eine etwas zu kühne Behauptung sein; aber unzweifelhaft war es dieses seltsame Schweifen der Phantasie, das Wechselvolle, Schillernde der Slutschewskijschen Poesie, was die „Modernen" im neuen Jahrhundert Slutschewskij für einen der Ihren erklären ließ, trotz des vielen in jedem Sinne altmodischen Wusts, der sich in seinen Gedichtsammlungen findet.



Abb. 81. A. Apuchtin.
Nach Photographie.

Viel weniger rätselhaft erscheint uns die Persönlichkeit Apuchtins, dem seine Freunde und Lehrer schon als Knaben eine glänzende Dichterlaufbahn voraussagten, der als kaum Achtzehnjähriger zehn Gedichte in Nekrasows „Sowremennik" veröffentlichte und dann ein Vierteljahrhundert schwieg, scheinbar ganz einem müßigen Salonleben hingegeben. Aber in den 80er Jahren meldete er sich aufs neue zum Worte. Seine Dichtung ist sehr arm an Motiven: Klagen über ein nutzlos vergeudetes Leben, über versäumte Gelegenheiten, über die Liebe, die so viel versprach und so wenig hielt, über die Vergänglichkeit des Schönen auf Erden. Und der so klagt, ist ein Salonmensch, ein Mann der „großen Welt", der sich das profanum vulgus immer vom Halse gehalten hat und dem nie der Gedanke gekommen ist, daß er vielleicht Heilung von seinen Schmerzen finden könnte, wenn er es wie die von ihm nicht beachteten kleinen Leute machte und arbeiten lernte. Kein Wunder, daß die gesinnungstüchtige Kritik von diesem Dichter der „vornehmen Gesellschaft" nichts wissen wollte. Aber es schwebt doch ein eigener wehmütiger Reiz um diese leicht hinfließenden Verse, es steckt ein gut Teil wirkliche Tragik in den Gestalten des Dichters, der es liebt, seine lyrischen Bekenntnisse in einen epischen Rahmen zu spannen. Bezeichnend ist die kleine Dichtung „Ein Jahr im Kloster": verschmähte Liebe treibt den Helden ins Kloster, geduldig und ergeben unterzieht er sich als Novize allen

Prüfungen; endlich ist das Probejahr zu Ende, am nächsten Tage soll er die Weihen erhalten. Da kommt ein Brief: „sie" schreibt ihm, „sie" verlangt nach ihm! Und vergessen ist alles, was er durch sie gelitten, vergessen alle Vorsätze und Gelübde, er muß zu „ihr", er kann nicht anders!... „Mit dem Schnellzug" schildert das Wiedersehen von zweien, die sich einst liebten, dann durch das Schicksal getrennt wurden, einander aber nicht vergessen konnten und die Hoffnung, noch einmal vereint zu werden, jahrelang im Herzen trugen. Endlich hat sich das Schicksal ihrer erbarmt; er steht auf dem Bahnsteig und erwartet den Schnellzug, der sie ihm bringen soll. Der Zug läuft ein, und der erste Blick, den die beiden wechseln, genügt, um sie erkennen zu lassen, daß das jahrelang gehegte Traumbild eben nichts als ein Traumbild war, daß verlorene Jugend nie wiederkehrt. „Wenn Gontscharows Oblomow hätte Verse schreiben können und zur vornehmen Gesellschaft gehört hätte, wären seine Verse denen Apuchtins ähnlich geworden", sagt J. Eichenwald. Apuchtin hat auch einige Novellen geschrieben, die ganz auf denselben Ton gestimmt sind wie seine Gedichte.

Noch ein Dichter der 80er Jahre muß hier erwähnt werden, nicht seiner erlauchten Abstammung wegen, sondern weil er zu den liebenswürdigsten Erscheinungen auf dem russischen Parnaß gehört: Großfürst Konstantin Konstantinowitsch von Rußland, ein Enkel Nikolaus' I. und Vetter Alexanders III. (1858—1915). Seine Gedichte und Dramen erschienen unter den Initialen K. R. Wer nicht wüßte, daß das „Konstantin Romanow" bedeuten soll, würde aus den Gedichten selbst nie und nimmer auf einen russischen Großfürsten als Verfasser schließen: so schlicht und innig sind diese Liebeslieder, diese religiösen Betrachtungen, diese Naturbilder, aus denen eine heiße Liebe zu den Birken- und Tannenwäldern des heimatlichen Nordens spricht. Politischen und sozialen Problemen geht der Dichter fast ängstlich aus dem Wege; nur aus einigen Gelegenheitsgedichten zu Regimentsfeiern spricht der Stolz des Offiziers auf den Ruhm seiner Armee. Aber auch die Leiden des einsam auf dem Schlachtfelde sterbenden Soldaten hat er in einer Weise zu schildern gewußt, die weit mehr an Nekrasow erinnert als an seine Meister Majkow und Feth. Sein umfangreichstes Werk war das Drama „Der König von Juda" (1913), eine Aneinanderreihung lyrischer Szenen, Gespräche zwischen Joseph von Arimathia, Nikodemus, Pilatus usw., gewissermaßen als Begleitmusik zu der großen Tragödie des Leidens Christi, die sich hinter der Bühne abspielt. Trotz dieser Zurückhaltung des Dichters, trotz des innigen religiösen Gefühls, das die ganze Dichtung erfüllt, wurde die öffentliche Aufführung des „König von Juda" von der russischen Zensur verboten. Es fand nur eine Reihe von Aufführungen vor auserlesenem Publikum im Schloßtheater von Zarskoje Selo statt, wobei der Verfasser selbst die Rolle des Joseph von Arimathia spielte.

Der Dichter K. R. war kein Stern erster Größe, dennoch möchte man sein warmes, mildes Licht nicht missen. Ein gütiges Schicksal nahm den Dichter 1915 aus der Welt und ersparte es ihm, den Untergang seines Hauses und den Zusammenbruch seines Vaterlandes mitzuerleben.

Auf dramatischem Gebiet waren die 80er und 90er Jahre sehr fruchtbar, aber auch hier standen Menge und Wert in keinem Verhältnis. Nur ein einziges gewaltiges Werk steht einsam in der weiten Ebene: Leo Tolstojs „Macht der Finsternis", geschrieben 1886, zur Aufführung erst neun Jahre später freigegeben (vgl. S. 338). An die Bauerntragödie reicht auch Tolstojs zweite bei seinen Lebzeiten erschienene Bühnendichtung, das Lustspiel „Früchte

der Aufklärung" (1893), das sich die Theater sehr bald eroberte, nicht heran. Was sonst noch an Bühnendichtungen in den zwanzig Jahren geschaffen wurde, ist Durchschnittsware, viel Ansprechendes und Talentvolles, aber nichts wirklich Bedeutendes. Moskau und Petersburg verfügten über Bühnen mit einem an Gogol und Ostrowskij glänzend geschulten Personal, sie hatten eine so starke Überlieferung zu schaffen gewußt, daß auch nach dem Hinscheiden der großen Darsteller der 60er und 70er Jahre genügend Nachwuchs vorhanden war. An die Stelle der Sadowskij und Stschepkin traten in den 80er Jahren in Moskau Künstler wie Lenskij, Musil, Maria Jermolowa, eine Tragödin, deren Name neben dem Eleonore Duses genannt werden würde, wenn sie sich zu einer Gastspielreise ins Ausland hätte entschließen können; in Petersburg Maria Sawina, Warlamow, Dawydow usw. Mit solchen Darstellern konnte das unbedeutendste Bühnenstück den Eindruck eines echten Kunstwerks hervorrufen, wirkte die unwahrscheinlichste Theaterfigur als lebendiger Mensch. Erst Ende der 90er Jahre beginnt die Tradition zur Konvention zu erstarren; neue Strömungen in der Dichtung und in der Schauspielkunst kommen auf, denen die Musterbühnen mit ihren sonst so glänzend bewährten Mitteln nicht mehr gerecht zu werden vermögen. Die Mißerfolge Anton Tschechows waren das erste deutliche Zeichen dafür, daß die Glanzzeit des alten Theaters zu Ende war.

In den 80er Jahren aber mußte es jeden ehrgeizigen Schriftsteller locken, seine Gestalten von den Künstlern des Moskauer Kleinen Theaters oder des Petersburger Alexandra-Theaters verkörpert zu sehen, und so ist fast alles, was in diesem und dem folgenden Jahrzehnt für die Bühne geschrieben wurde, im Hinblick auf bestimmte Darsteller geschrieben. Die Heldinnen der Moskauer Bühnendichter sind meist starke, heroische Naturen, die der Petersburger dämonische, kokette Frauen, weil die Moskauer Autoren an die Jermolowa als Darstellerin, die Petersburger an die Sawina dachten. Es ist kein Zufall, daß der beliebteste und erfolgreichste Bühnendichter der Zeit von 1885 bis 1900 ein Schauspieler war, der ausgezeichnete Heldendarsteller Jushin (geb. 1857), heute noch Direktor des Kleinen Theaters (der Staatlichen, früher Kaiserlichen Schauspielbühne), der unter seinem wirklichen Namen Fürst Alexander Iwanowitsch Sumbatow durchschnittlich alle zwei Jahre seinen Kollegen ein Stück bot, in dem sie ihre Kunst glänzend bewähren konnten. Seine Dramen besitzen alle Vorzüge der sogenannten Schauspielerstücke: dankbare Rollen, wirkungsvollen Aufbau. Sie erheben sich aber doch bedeutend über den Durchschnitt solcher Art Stücke durch die oft sehr gelungene Charakterzeichnung, den geistreichen Dialog und die glücklich gewählten und eigenartig gestellten Probleme. So ist in dem Schauspiel „Ein Gentleman" (1898) in dem Titelhelden der Typus des „neuen Kapitalisten", der sich nicht mehr mit der Herrschaft über Bank und Börse begnügt, sondern auch Kunst und Wissenschaft in den Dienst des Geldes zwingen will, sehr gut getroffen; in „Sonnenuntergang" (1900) ist der sittliche und materielle Verfall des russischen Adels das Thema; in der „Irenergemeinde" (1902) die Wohltätigkeitsspielerei der vornehmen Gesellschaft; in den „Kämpfern" (1908) versucht der Verfasser sich in eigenartiger Weise mit der ersten russischen Revolution auseinanderzusetzen. In andern Stücken greift Sumbatow auch in die Vergangenheit zurück, wie in „Von altem Schlag", einem Schauspiel aus den 40er Jahren, das unter Offizieren der Kaukasusarmee spielt, oder „Verrat", einer Haupt- und Staatsaktion aus der Geschichte Georgiens und der Kämpfe seiner christlichen Bevölkerung gegen Perser und

Türken. Zur Ehre gereicht es dem Verfasser auch, daß er zwar alle seine Kollegen mit dankbaren Rollen bedachte, selbst aber in vielen seiner Stücke gar nicht auftrat.

Für Sumbatow ist wie für alle Bühnendichter dieser Zeit die von Ostrowskij geschaffene Form des Dramas maßgebend. Auf Charakterzeichnung und realistischen Dialog wird mehr Gewicht gelegt als auf straffen Aufbau. Die Stoffe sind die gleichen, die in der Erzählungsliteratur behandelt werden. Von den Erzählern dieser Zeit haben sich ja auch viele mit mehr oder weniger Erfolg als Bühnendichter versucht, so Boborykin, Potapenko, Amfiteatrow. Ein ernst zu nehmender Dramatiker ist Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko (geb. 1858, Abb. 84), der Bruder des Erzählers und spätere Gründer des Moskauer Künstlertheaters. Unter seinen nicht sehr zahlreichen Stücken ist „Der Wert des Lebens" (1897) hervorzuheben, das Drama zweier Ehegatten, die einander nicht verstehen, weil sie sich nicht verstehen wollen, bis der Tod des Mannes, der zwischen ihnen stand, der Frau die Zunge löst und beide sich in einer langen, szenisch ungemein wirksamen Aussprache darüber klar werden, daß sie beide gleich schuldig sind und alles verstehen alles verzeihen heißt. Einige sehr wirkungsvolle Stücke schrieb Modest Iljitsch Tschajkowskij, der Bruder des genialen Komponisten, für den er auch den Text zur Oper „Pique Dame" verfaßte. Das Drama „Die Symphonie" behandelt das tragische Schicksal eines jungen Musikers; „Stehaufchen" (1897) hat einen gewissenlosen Streber und Schieber zum Helden, der in der vornehmen Gesellschaft zu Ehren und Anerkennung gelangen will. Sehr viel Erfolg hatte Ippolit Schpashinskij mit seinen roh gezimmerten, an groben Effekten reichen Theaterstücken („Kummer", „Zwei Schicksale" u. a.). Ein beachtenswerter „Unterhaltungsdramatiker" ist Peter Petrowitsch Gneditsch (geb. 1855), ein Neffe des Homerübersetzers. Seine Gesellschaftskomödien fallen durch ihren flotten, geistreichen Dialog angenehm auf. Noch besser sind seine Kostümstücke, wie „Der venezianische Götze", eine Komödie aus dem Moskau des 17. Jahrhunderts, deren Handlung sich auf der Verwirrung aufbaut, die durch eine an die falsche Adresse geratene Marmorvenus in dem Hause eines ehrbaren, allem „heidnischen" Wesen abholden Bojaren hervorgerufen wird, oder „Die Assemblee", in der Peter der Große den Streit zwischen einer noch an den alten Bräuchen hängenden und einer „europäisierten" Bojarenfamilie schlichtet, die Moskauer Capulet und Montague versöhnt und das liebende Paar glücklich vereint.

2. Der Höhepunkt des Pessimismus: Tschechow und Sologub.

Die pessimistische Stimmung, von der die russische Intelligenz in den letzten zwei Jahrzehnten des ausgehenden Jahrhunderts beherrscht war, findet ihren stärksten, vollendetsten Ausdruck in dem Schaffen zweier Dichter: Anton Tschechows und Fedor Sologubs.

Anton Pawlowitsch Tschechow (Abb. 82) ist der Dichter der Dämmerung, der Wehmut, der müden und gebrochenen Seelen, die so reich sind und doch mit ihrem Reichtum nichts anzufangen wissen. Er hat viel mit Garschin gemein: dieselbe Zartheit der Linienführung, dieselbe Fähigkeit, auf die leiseste Berührung von außen sich einzustellen; manchmal scheint er nur ein gesteigerter Garschin. Aber eben auf dem „gesteigert" liegt der Ton. Tschechows Gesichtskreis ist viel weiter, er umfaßt das ganze russische Leben seiner Zeit. Tschechow hat

keinen einzigen großen Roman geschrieben, nur Novellen und Skizzen; in den letzten Jahren seines Lebens wandte er sich dann immer mehr dem Drama zu. Aber in all den kleinen Dichtungen spiegelt sich das ganze Rußland; unter den zahllosen Gestalten, die der Dichter vorführt, sind alle Stände und Klassen vertreten. Ein fleißiger russischer Literarhistoriker hat die Mühe nicht gescheut, nachzurechnen, wieviel Ärzte, Beamte, Fabrikanten, Kaufleute, Offiziere, Studenten, Bauern, Kinder in Tschechows Novellen vorkommen. Aber alle diese Gestalten sind durch das Prisma des gleichen Temperaments gesehen, so daß man schließlich den Eindruck gewinnt, als wären die vielen kleinen Geschichten nur Kapitel eines einzigen großen Romans, dessen Titel „Rußland" lautet.

Eines noch unterscheidet Tschechow von Garschin — seine Sachlichkeit, die ihm anfangs vielfach als Kälte und Gleichgültigkeit ausgelegt wurde. Er verschmilzt nie mit seinen Gestalten, er steht über ihnen und berichtet von ihrem Tun und Treiben mit einem wehmütig-ironischen Lächeln, das nicht diesem oder jenem, sondern allen insgesamt gilt. Er ereifert sich nie, er nimmt nie Partei, und das wurde ihm von der Kritik, die immer zuerst nach der politischen Überzeugung des Dichters fragte, sehr übel vermerkt. Man begriff einfach nicht, daß Tschechow sich wohl über Gouverneure und Polizisten lustig machte, aber keine Studentenversammlungen schilderte und seine Helden nicht über soziale Fragen debattieren ließ. Weil man ihn in kein fertiges Schema einreihen konnte, nannte man ihn einen reinen Naturalisten ohne Überzeugung und ohne Wärme. Erst viel später begriffen auch die Kritiker, was die große Menge der Leser längst begriffen hatte: wieviel warme Menschenliebe in diesem lächelnden Skeptiker war.

Eigentümlich ist der Entwicklungsgang Tschechows. Er wurde am 17. Januar 1860 in Taganrog als Sohn eines ehemaligen Leibeigenen geboren, besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, studierte in Moskau Medizin und erwarb das Recht, sich praktischer Arzt zu nennen, ohne diesen Beruf jemals dauernd auszuüben. Denn schon als Student hatte er angefangen, sich schriftstellerisch zu betätigen. Er schrieb unter dem Decknamen „Antoscha Tschechonte" für Witzblätter kleine Geschichten und Skizzen, die 1886 zum erstenmal gesammelt erschienen. Ein Jahr darauf wurde eine zweite Sammlung, „In der Dämmerung", 1890 eine dritte, „Trübe Menschen", veröffentlicht. Die Titel zeigen, daß nicht mehr alle Erzählungen in den zwei Bänden auf den harmlos-heitern Ton der ersten Sammlung gestimmt sind.

Überraschend wirkt auch heute noch bei diesen ersten Erzählungen Tschechows die unerschöpfliche Erfindungsgabe des Dichters, die Fähigkeit, immer neue Pointen herauszuarbeiten und zu verblüffender Wirkung zu bringen. Er erzählt etwa, wie ein Lehrer zum Diner bei einem reichen Kaufmann eingeladen ist und wie er sich, um dem „verfluchten Pfeffersack" zu imponieren, einen Orden leiht. Bei Tisch sieht er sich einem Kollegen gegenüber, der natürlich weiß, daß ihm der Orden nicht zukommt; er muß nun den Orden mit der Hand zudecken und kann infolgedessen nichts essen. Erst beim Nachtisch entdeckt er, daß auch der Kollege einen „selbstverliehenen" Orden an der Brust hängen hat. Oder: ein Arzt bekommt von der dankbaren Mutter eines Patienten, einer Antiquitätenhändlerin, einen Bronzeleuchter mit zwei nackten Nymphen in höchst gewagten Posen; die freundliche Geberin ist nur sehr betrübt, daß sie das zu dem Leuchter gehörige Gegenstück nirgends hat auftreiben können. Der Arzt verschenkt das anstößige Kunstwerk schleunigst weiter, und so geht es von Hand zu Hand, bis endlich einer der Beglückten es der Antiquitätenhändlerin

verkauft, die nun freudestrahlend zum Arzt gelaufen kommt: endlich hat sie das Gegenstück gefunden! Oder: ein hoher Beamter überrascht seine Untergebenen beim Whist, der aber nicht mit gewöhnlichen Spielkarten, sondern mit den Photographien der städtischen Honoratioren gespielt wird: die Geheimräte sind die Asse, die Staatsräte die Könige usw. Erst ist der Gestrenge entrüstet, dann aber bekommt er Lust, das neue Spiel auch zu versuchen — und nach ein paar Stunden donnert er schon seinen Kanzleivorsteher an: „Wie konnten sie mich ausspielen, wenn Sie wußten, daß der Gegner den Direktor der Staatsbank, meine Frau und zwei Gymnasialprofessoren hatte!..."



Abb. 82. A. P. Tschechow.
Nach einer Photographie aus den 90er Jahren.

Allein schon in einzelnen dieser frühesten Erzählungen Tschechows wird ein wehmütiger Unterton hörbar, der später zum Grundton aller seiner Dichtungen werden sollte. Die Geschichte „Ein bekannter Herr" berichtet von der Brettl-Sängerin Wanda, die, aus dem Krankenhaus entlassen, nur einen einzigen Rubel in der Tasche hat und nicht weiß, wo sie Geld hernehmen soll, um sich die für ihren Beruf nötigen Toiletten zu beschaffen. Endlich fällt ihr ein Zahnarzt ein, der ihr vor einem halben Jahr ein Armband geschenkt hat und dem sie an einem fröhlichen Abend ein Glas Bier über den Kopf gegossen hat. Sie begibt sich zu ihm, aber er erkennt sie nicht, und seine herablassende Frage: „Was steht zu Diensten?" macht sie so verlegen, daß sie etwas von Zahnschmerzen stammelt, worauf er sie untersucht, ihr einen Zahn zieht und dafür den letzten Rubel als Honorar empfängt.

„Als sie wieder auf der Straße war, schämte sie sich noch mehr als vorher, aber jetzt schämte sie sich nicht mehr ihrer Armut. Sie dachte nicht mehr daran, daß sie keinen großen Hut und keine moderne Bluse hatte. Sie ging die Straße entlang, spie Blut und jeder rote Fleck auf dem Pflaster sprach ihr von ihrem Leben, diesem häßlichen, schweren Leben, den Kränkungen, die sie ausgestanden hatte und noch weiter ausstehen würde, morgen, in einer Woche, in einem Jahr, ihr ganzes Leben lang — bis zum Tode ..."

Rührend ist die Geschichte von dem alten Droschkenkutscher, dem sein Sohn gestorben ist und der vergebens nach einer mitfühlenden Seele sucht, der er seinen Kummer ausschütten

könnte. Immer wieder versucht er ein Gespräch mit den Fahrgästen anzuknüpfen, und immer erfolglos. Bis er endlich abends im Stall seinem Pferd, das ihn so freundlich ansieht, alles erzählt, was er auf dem Herzen hat...

Bis zum Grausigen gesteigert ist die tragische Wirkung in einer der frühesten Skizzen Tschechows: „Die Austern." Ein paar Lebejünglinge machen sich den Spaß, einem armen halbverhungerten Knaben Austern vorzusetzen und wollen sich halbtot lachen, als er auch in die Muscheln hineinbeißt... Die Kindesseele kennt Tschechow überhaupt sehr genau und hat ein ungemein feines Gefühl für ihre kleinen Leiden und Freuden. Eine seiner entzückendsten Kindergeschichten ist „Das Ereignis". Die Katze hat Junge bekommen und den Kindern das herrlichste lebendige Spielzeug geliefert. Sie schleppen die Kätzchen im ganzen Hause herum, setzen sie dem Papa auf den Schreibtisch und der Mama in den Nähkorb, bis die Tierchen schließlich in die Küche geschafft werden und den Kindern streng verboten wird, sie anzurühren. Am Nachmittag kommt der Onkel mit seinem großen Jagdhund Nero zum Besuch, und als man sich zum Abendbrot setzt, meldet der Diener lachend, der Nero hätte die neugeborenen Kätzchen aufgefressen.

„Den Kindern ist es, als müßten alle Leute im Hause in Aufregung geraten und sich auf den Bösewicht Nero stürzen. Aber die Menschen bleiben ruhig auf ihren Plätzen sitzen und wundern sich bloß über den Appetit des riesigen Hundes... Nur die Katze ist unruhig. Mit gerecktem Schwanz geht sie aus einem Zimmer ins andere, sieht die Menschen argwöhnisch an und miaut jämmerlich..."

Den „reinen Toren" wurde zum erstenmal die Erkenntnis, wie roh und grausam das sogenannte „wirkliche Leben" ist. Das ist der Sinn dieser Kindergeschichte. Eine andere („Wanka") berichtet von einem neunjährigen Bauernknaben, der in die Stadt zum Schuster in die Lehre gegeben worden ist und wenig zu essen, aber um so mehr Prügel bekommt. Am Weihnachtsabend, als alle in der Kirche sind, schreibt er einen Brief an seinen Großvater, klagt ihm sein Leid und bittet ihn flehentlich, er möchte ihn wieder zu sich aufs Land nehmen. Dann steckt er den Brief in einen Umschlag, schreibt oben darauf: „Ins Dorf an den Großvater Konstantin Makarowitsch", steckt den Brief draußen in den Kasten und legt sich schlafen, voll seliger Hoffnungen, daß seine Not nun bald ein Ende haben werde...

Diese kleine Geschichte enthält im Grunde genommen die ganze Lebensauffassung Tschechows, wie sie in seinen Novellen von Jahr zu Jahr deutlicher und erbarmungsloser zutage tritt: unsere Klagebriefe an den guten Großpapa werden nicht befördert, weil sie mangelhaft adressiert sind, und so bleibt nichts übrig, als weiter zu hungern und sich prügeln zu lassen, bis man sich daran gewöhnt hat... Der Typus des „Überflüssigen", den wir schon bei Puschkin, Lermontow, Turgenew kennengelernt haben, erscheint in neuer Gestalt bei Tschechow; er hat hier aber den letzten Rest von Titanentrotz, den romantischen Heiligenschein verloren. Er ist müde und gleichgültig geworden.

In der Novelle „Mein Leben" wird der Baumeister Polosnew von seinem „mißratenen" Sohn folgendermaßen angeredet:

„Ich gebe zu, daß ich an vielem schuld bin, aber warum ist euer Leben, das wir uns durchaus zum Muster nehmen sollen, so öde, so inhaltsleer, warum findet sich in keinem von all den Häusern, die du seit dreißig Jahren baust, auch nur ein Mensch, bei dem ich hätte lernen können, wie man leben soll, ohne schuldig zu werden? In der ganzen Stadt nicht ein ehrlicher Mensch! Alle eure Häuser sind verdammte Nester, in denen man Müttern und Töchtern das Leben verleidet, Kinder martert... Meine arme Mutter! Meine arme Schwester! Man muß sich mit Schnaps, Kartenspiel,

Klatschgeschichten betäuben, man muß kriechen und heucheln oder jahrzehntelang immer nur am Zeichentisch sitzen, um all die grauenhaften Dinge nicht zu sehen, die in diesen Häusern verborgen sind. Unsere Stadt besteht schon seit Jahrhunderten, und in dieser ganzen Zeit hat sie dem Vaterland nicht einen nützlichen Menschen geschenkt – nicht einen! Ihr habt alles halbwegs Lebendige und Farbige im Keim erstickt! Eine Stadt von Grünkramhändlern, Schenkwirten, Kanzleischreibern, Heuchlern, eine unnütze, überflüssige Stadt, um die es keiner Seele leid sein würde, wenn sie eines Tages in die Erde versänke ..."

Wie der Mensch durch das Leben nach und nach mürbe gemacht wird, zeigt eine der erschütterndsten Tschechowschen Erzählungen: „Der Anfall". Ein junger Student läßt sich von seinen Kameraden überreden, einen Rundgang durch die Bordellgasse Moskaus zu machen. Von den Bewohnerinnen dieser Gasse macht er sich ganz romantische Vorstellungen:

„Er wußte, daß es solche lasterhafte Weiber gibt, die unter dem Druck schlechter Verhältnisse – der Umgebung, schlechter Erziehung, Nahrungssorgen usw. – dazu gekommen sind, ihre Ehre für Geld zu verkaufen. Sie kennen keine wahre Liebe, haben keine Kinder, genießen kein Bürgerrecht; Mütter und Schwester beweinen sie wie Tote, die Wissenschaft sieht in ihnen ein großes soziales Übel. Die Männer reden sie mit Du an. Trotzallledem aber ist der göttliche Odem in ihnen nicht ganz erloschen. Alle sind sie sich ihrer Sündhaftigkeit bewußt und hoffen auf Erlösung ..."

Die Wirklichkeit zerstört diese Illusionen. Er sieht nichts als Stumpfsinn und Geschmacklosigkeit. Die Weiber kommen ihm wie leblose, schlecht geschnitzte und bemalte Holzpuppen vor, bis eine wüste Prügelszene in einem der Häuser ihm plötzlich zeigt, daß auch hier „Menschen leben, wirkliche Menschen, die wie überall leiden, weinen, um Hilfe bitten". Aber die Frauensperson, die er schützen will, erweist sich als sinnlos betrunken, und da packt ihn Ekel und Entsetzen und er läuft aus dem Hause und der verruchten Gasse hinaus. Ein nervöser Zusammenbruch ist die Folge.

„Zu Hause lag er auf dem Bette und sagte immer wieder, am ganzen Leibe zitternd: ‚Sie sind lebendig! Lebendig! Mein Gott, sie sind lebendig! ...' Er strengte seine Phantasie aufs äußerste an, sah sich selbst bald als Bruder einer Gefallenen, bald als Vater, bald als eines dieser Weiber mit geschminkten Wangen, und alles das erfüllte ihn mit Entsetzen. Es war ihm, als müßte er die Frage sofort lösen, um alles in der Welt, und als wäre das keine fernliegende Frage, sondern eine, die ihn unmittelbar anginge ..."

Seine Erregung und Verzweiflung wächst immer mehr; die Freunde holen endlich den Arzt, der ihm Bromkali und Morphium verschreibt. Und ein paar Tage später „schleicht er wieder trägen Schritts ins Kolleg ..." Kapitulation vor dem Alltag!

In ganz anderer Form behandelt wird derselbe Gegenstand in der Novelle „Eine langweilige Geschichte". Ein Stück aus den Erinnerungen eines Mediziners, Universitätsprofessors, dessen Name in der ganzen Welt berühmt ist. Bei den Kollegen ist er beliebt, im Familienleben „glücklich", aber die Aufzeichnungen des Sechzigjährigen zeigen, daß sein ganzes Leben nichts war als ein aussichtsloser Kampf, ein schrittweises Zurückweichen vor dem siegreichen Alltag. Er hat nichts gewonnen als das quälende Gefühl innerer Leere und der völligen Sinn- und Zwecklosigkeit seines „ruhmgekrönten" Daseins. Es ist eine erschütternde Szene, wie seine Pflegetochter Katja, vom Leben betrogen und zerbrochen, zu ihm kommt und ihn um Rat und Hilfe bittet. Er weiß ihr nichts zu sagen.

„‚Helfen Sie mir!' schluchzt sie, faßt meine Hand und küßt sie. ‚Sie sind mein Vater, mein einziger Freund! Sie sind so klug, so gebildet, Sie haben so lange gelebt! Sie waren doch Lehrer! Sagen Sie mir, was soll ich tun?'

‚Wahrhaftig, Katja, ich weiß es nicht . . .‘

Ich bin ganz außer Fassung, verlegen, von ihrem Schluchzen gerührt; ich kann kaum auf den Füßen stehen.

‚Komm frühstücken, Katja‘, sage ich mit gezwungenem Lächeln. ‚Hör' auf zu weinen.‘“

Einst hatte Belinskij ausgerufen: „Noch haben wir nicht festgestellt, ob es einen Gott gibt, und ihr wollt zum Essen gehen!“ Tschechows Helden gehen essen, um nicht über das Dasein Gottes grübeln zu müssen. Größere Gegensätze sind kaum denkbar. Und doch kommt beides aus derselben Quelle, wurzelt beides gleich tief im russischen Wesen.

Unsere Inhaltsangaben können leicht die Vorstellung erwecken, als gebe es nichts Trostloseres und Qualvolleres, als die Lektüre Tschechowscher Novellen. Dem ist aber nicht so. Denn das ist der wesentlichste Unterschied zwischen Garschin und Tschechow: Garschin ist selbst krank, Tschechow aber ist gesund. Garschin ist eins mit seinen Gestalten, Tschechow steht über ihnen. Wir sahen schon, daß ihm diese Sachlichkeit von der Kritik als „Kälte“ und „Gleichgültigkeit“ ausgelegt wurde. Kein Vorwurf konnte ungerechter sein. Es war der Künstler in Tschechow, der sich dagegen wehrte, durch Leitartikel in Novellenform billige Lorbeeren zu erringen. „Schreiben Sie nie über Polizeihauptleute“, heißt es in einem seiner Briefe an Maxim Gorkij. „Es ist nichts leichter, als unangenehme Vertreter der Obrigkeit darzustellen, und die Leser haben das gern. Aber das sind die widerwärtigsten, stumpfsinnigsten Leser.“ Er sah in dieser Art Dichtung dasselbe fade Spießertum, das er so haßte.

Der Grundzug seines Wesens war nicht Haß, sondern Liebe. Nur ein liebendes Herz konnte so entzückende Kindergeschichten schaffen wie Tschechow, so zarte Frauengestalten zeichnen, so tief die Natur empfinden. In diesem Pessimisten war eine innige – „schüchterne“, sagt ein russischer Kritiker mit Recht – Liebe zum Menschen und zum Leben, und seine Wehmut wurzelte in der Erkenntnis, daß es soviel Schönes auf Erden gibt und daß dieses Schöne doch untergehen muß.

An Tschechows äußerem Leben änderte der wachsende Ruhm nichts. Er lebte nach wie vor still und bescheiden in Moskau, machte mehrere große Reisen, u. a. nach der Verbrecherinsel Sachalin (1893). Am 17. Dezember 1898 brachte ihm die Aufführung der „Möwe“ im Moskauer Künstlertheater den ersten großen Bühnenerfolg.

Tschechow hatte sich schon früh als Dramatiker versucht. Ein paar einaktige Possen („Der Bär“, „Der Heiratsantrag“, „Die Hochzeit“), flott und witzig, wie die Humoresken seiner ersten Periode, wurden schnell nicht nur auf allen großen Theatern, sondern auch auf sämtlichen russischen Dilettantenbühnen von Petersburg bis Wladiwostok heimisch. Seine ersten ernsten Dramen aber, „Iwanow“ (1888) und „Der Waldschrat“ (1889), fanden eine sehr kühle Aufnahme. Sie sind von denselben Stimmungen durchdrungen wie die gleichzeitigen Novellen, aber das Publikum, das den Erzähler bereits liebgewonnen hatte, wollte mit dem Dramatiker nicht mitgehen. Die Schuld lag allerdings zum Teil auch an dem Dichter, der seine dramatische Form noch nicht gefunden hatte; er lehnt sich an den hergebrachten Stil an, aber das Beste, was er zu sagen hat, paßt nicht zu diesem Stil, und so wirken die Stücke unharmonisch und unorganisch. 1896 erschien „Die Möwe“, das Drama, in dem Tschechows Eigenart als Bühnendichter sich zum erstenmal rein und voll entwickelt zeigte. Das Stück wurde im Petersburger Hoftheater so gründlich ausgepfiffen, daß keine andre russische Bühne eine Aufführung wagen wollte. Erst das Moskauer Künstlertheater hatte den Mut,

allen Warnungen zum Trotz die „Möwe“ schon im dritten Monat seines ersten Spieljahres aufzuführen, als erstes Stück eines modernen russischen Dichters, und der Erfolg rechtfertigte den Wagemut. Durch diese denkwürdige Erstaufführung war der russischen Bühne ein neuer Dichter gewonnen, zugleich aber dem jungen Moskauer Theater der Weg gewiesen, auf dem seine weitere Entwicklung vor sich gehen sollte. Die mit ausgebreiteten Flügeln über dem Wasser schwebende Möwe wurde zum „Wappen“ des Künstlertheaters; sie prangte als einziger Schmuck auf dem schlichten silbergrauen Theatervorhang, auf den Zetteln und Eintrittskarten. Und für Tschechow wurde der Erfolg der „Möwe“ zum Ansporn, sich auch weiter auf dramatischem Gebiete zu versuchen, denn er wußte jetzt, daß seine Stücke eine Darstellung finden würden, die seinen geheimsten Absichten gerecht würde. Und so schlossen sich der „Möwe“ in rascher Folge die Dramen „Onkel Wanja“ (eine völlige Neubearbeitung des „Waldschrat“, 1900), „Die drei Schwestern“ (1902) und „Der Kirschgarten“ (1904) an.

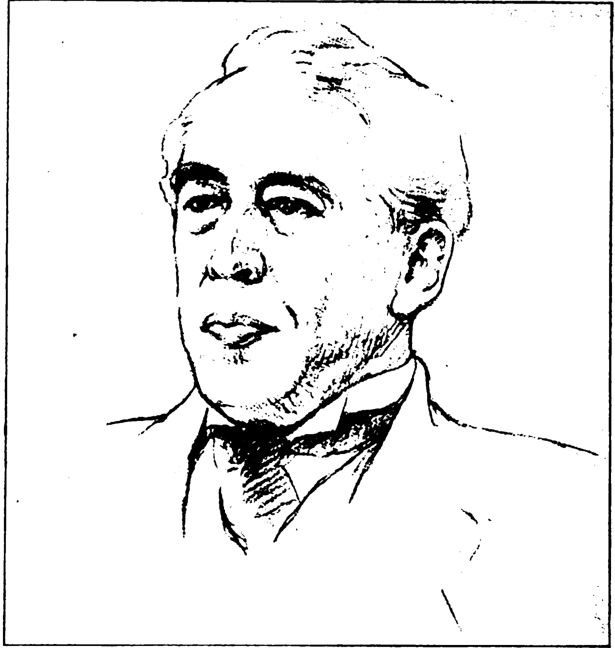


Abb. 83. K. S. Stanislawskij.
Nach einer Bleistiftzeichnung von A. Koiranskij.

Das Moskauer Künstlertheater ist die Schöpfung eines genialen Dilettanten. Um 1890 herum gründete der Moskauer Großindustrielle Konstantin Sergejewitsch Alexejew einen „Verein für Kunst und Literatur“, der alljährlich zwei bis drei Theateraufführungen veranstaltete. Diese Aufführungen hatten nichts Dilettantisches an sich, obgleich sich unter den Mitwirkenden kein einziger Berufsschauspieler befand; als Regisseur und Hauptdarsteller wirkte der Begründer der Gesellschaft, der sich auf dem Theaterzettel Stanislawskij (Abb. 83) nannte. Sein ganzes Bestreben ging darauf hinaus, den Stimmungsgehalt, die „Seele“ der dramatischen Dichtung zum Ausdruck zu bringen: er erreichte dieses Ziel, indem er in zahllosen Proben ein wunderbar abgetöntes Zusammenspiel schuf und das Bühnenbild bis in die kleinste Einzelheit dem Stil der Dichtung anpaßte. Es ergab sich ein Zusammenklang von Wort, Bewegung und Farbe, wie sie bisher von keiner Bühne geboten worden war; der einzelne Darsteller wurde ganz und gar zum Diener am Gesamtkunstwerk. Viel hat Stanislawskij von den Meiningern gelernt, die um dieselbe Zeit auch in Rußland gewaltiges Aufsehen erregten; aber in der Verinnerlichung des Bühnenspiels, in der Herausarbeitung intimster Wirkungen ging er weit über sie hinaus. So wurden Shakespeares „Othello“ und „Viel Lärm um nichts“, Gutzkows „Uriel Acosta“ und Hauptmanns

„Versunkene Glocke" zur Aufführung gebracht; Stanislawskij selbst spielte die Hauptrollen in diesen Stücken.

1898 wurde der entscheidende Schritt von der Vereinsbühne zum Berufstheater gemacht. Stanislawskij verband sich mit dem Schriftsteller Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko (Abb. 84, vgl. S. 377), und am 14. Oktober 1898 fand die Eröffnung des von den beiden Männern gemeinsam geleiteten Moskauer Künstlertheaters statt. Aufgeführt wurde die von der Zensur endlich freigegebene Tragödie von Alexej Tolstoj: „Zar Fedor Iwanowitsch". Das Personal der neuen Bühne bestand aus frühern Mitgliedern des „Vereins für Kunst und Literatur", Zöglingen der von Nemirowitsch-Dantschenko geleiteten Theaterschule und neu gewonnenen Berufsschauspielern, unter denen der junge Moskwin als genialer Darsteller des Zaren Fedor sofort auffiel. Auf die Tolstoj-Aufführung folgten einige Stücke, die schon auf dem Spielplan des „Vereins für Kunst und Literatur" gestanden hatten, dann Tschechows „Möwe".

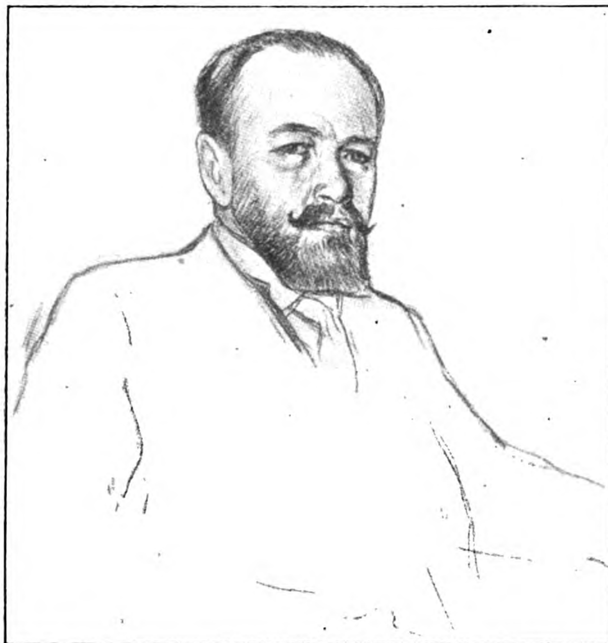


Abb. 84. W. J. Nemirowitsch-Dantschenko.
Nach einer Bleistiftzeichnung von A. Koiranskij.

Diese Aufführung zeigte deutlicher als alle vorhergegangenen, worin die Stärke der neuen Bühne bestand. „Beseelter Naturalismus", so möchte man diese Kunst nennen. Bei der „Möwe" hatte man richtig erkannt, daß das Wesentliche an dem Stück nicht die Handlungen und nicht die Reden der einzelnen Personen waren, sondern die eigentümliche Seelenverfassung, in der sich die Personen befanden. In diese Seelenverfassung mußte der Zuschauer versetzt werden. Diese überaus zarten, feinnervigen Menschen sind wirklich „ein Spiel von jedem Druck der Luft"; sollte der Zuschauer sie verstehen, so mußte er von der „Luft" umgeben sein, auf die Tschechows Helden so stark reagieren. Und das erreichte das Künstlertheater, indem es die szenische Täuschung auf die Spitze trieb, das Wort des Dichters durch eine Fülle von Einzelzügen in Bewegung, Farbe, Klang ergänzte, auch die toten Dinge, Bäume und Möbel, Tapeten und Fenstervorhänge „mitspielen" ließ.

Seit der Aufführung der „Möwe" hieß das Künstlertheater das „Haus Tschechows". Es hatte seine Sendung erkannt, die Zeit des Tastens und Suchens war zu Ende. Es war und blieb das Theater des beseelten Naturalismus. Ihm ist es zu danken, daß Henrik Ibsen und vor allem Gerhart Hauptmann in Rußland volkstümlich wurden. Als es auch die klassischen Komödien der Russen („Verstand schafft Leiden", „Der Revisor" und mehrere Stücke Ostrowskijs) in seinen Spielplan aufnahm, behandelte es sie als geschichtliche Urkunden,

suchte das Bühnenbild aus dem Geist der Entstehungszeit der Dichtung heraus zu gestalten und erzielte damit die Wirkung, daß das Allgemeinmenschliche, Ewige dieser Dramen durch das bis ins einzelne getreue zeitliche Gewand nicht verdunkelt, sondern noch schärfer hervorgehoben wurde. Denn es war eben beseelter Naturalismus.

Die Dramen Tschechows tragen dasselbe Gepräge wie seine Erzählungen. Von Handlung im herkömmlichen Sinne kann bei ihnen nicht die Rede sein. Es geschieht zwar vielerlei in diesen Stücken: in der „Möwe" erschießt sich ein junger Dichter, im „Onkel Wanja" schießt der Titelheld auf seinen Schwager, den Professor, in den „Drei Schwestern" gibt es ebenfalls einen Selbstmord, außerdem brennt ein Haus ab und ein Infanterieregiment verläßt die Stadt, in der es jahrelang in Garnison war; im „Kirschgarten" wird ein Gut an einen Schieber verkauft und der herrliche Kirschgarten, der „sogar im Konversationslexikon steht", zu Brennholz zerhackt. Aber all die äußeren Geschehnisse sind völlig unwesentlich; sie bringen keine Entwicklung, sie klären nichts, sie wirken als bloße Zufälligkeiten. Nichts als Stimmung und Zustandsschilderung. Das Leben dieser Menschen ist wie ein stiller Weiher, irgendwo ganz tief im Walde. Kein Lüftchen regt sich, unbeweglich liegt die Fläche da und immer mehr bewächst sie mit grünen Wasserpflanzen. Da wirft ein zufällig in die Einsamkeit verirrter Wanderer mutwillig ein paar Steine in den Weiher: die grüne Decke zerreißt, hochauf spritzt das Wasser, schlägt ein paar Wellen, – aber dann beruhigt es sich wieder, und kaum ist der Wanderer fort, so herrscht auf der glatten Fläche und am Ufer dieselbe unheimliche Stille wie zuvor. Die Schauspielerin Arkadina in der „Möwe" wird sich über den Selbstmord ihres Sohnes bald trösten, ihre Rollen weiter spielen, sich immer eifriger bemühen, auf der Bühne möglichst jung auszusehen; ihr Freund, der Schriftsteller Trigorin, wird sich nach wie vor von der Kritik sagen lassen, er sei zwar ein sehr talentvoller Erzähler, könne sich aber nicht mit Turgenew messen, und die arme „Möwe" Nina wird weiter aus einer Provinzstadt in die andre irren und die „Liebenswürdigkeiten der gebildeten Kaufleute" hinnehmen müssen. „Onkel Wanja" und seine Nichte Sonja werden auch weiter jahraus, jahrein über ihren Rechnungen sitzen, die „Drei Schwestern" werden nicht aufhören, sich nach Moskau zu sehnen, und ihr Bruder Andrej wird sich weiter mit seiner Frau zanken, der Schieber Jermolaj Lopachin wird an Stelle des niedergelegten Kirschgartens eine Branntweinbrennerei bauen und weitere Millionen erwerben ... Mit köstlicher tragischer Ironie wird die Sinnlosigkeit des Lebens im „Onkel Wanja" durch eine Karte von Afrika versinnbildlicht, die an der Wand des Arbeitszimmers hängt, ohne daß ein Mensch wüßte, warum. Es fragt aber auch niemand nach dem Grunde und es fällt keinem ein, die Karte fortzunehmen und etwa einen Plan des Gutes oder auch ein schönes Bild an ihren Platz zu hängen. Denn man lebt in einer Luft, die jede Willensregung lähmt. Man mag mit noch so großen Plänen, noch so schönen Hoffnungen ins Leben treten, nach und nach schläft alles ein ...

In Tschechows Novelle „Zelle Nr. 6" wendet sich der geisteskranke Iwan Dmitrijewitsch gegen die quietistische Philosophie des alten Arztes. Der Stoizismus sei eine Lehre, die von der Mehrheit gar nicht verstanden werden könne, denn

„das Leiden verachten würde für sie ebensoviel heißen wie das Leben selbst verachten, denn das ganze Wesen des Menschen besteht aus den Empfindungen des Hungers, der Kälte, der Kränkung, des Verlustes und der Todesfurcht. Diese Empfindungen machen das ganze Leben aus: man kann darunter leiden, kann es hassen, aber nicht verachten ... Ein organisches Gewebe muß, wenn es lebensfähig

ist, auf jeden Reiz reagieren ... Und das eben nennt man leben ... Je entwickelter ein Organismus ist, desto empfindlicher ist er und desto stärker reagiert er auf die Wirklichkeit ..."

Aus dieser Fähigkeit des Menschen, auf alles zu reagieren, folgert er weiter, daß es auf Erden einmal ganz anders aussehen wird:

„Solchen Herren wie Sie (sagt er zum Arzt) und Ihrem Gehilfen Nikita ist es natürlich ganz gleich, wie die Zukunft sich gestalten wird, aber Sie können überzeugt sein, verehrter Herr, es kommen bessere Zeiten! Vielleicht drücke ich mich banal aus, aber das Morgenrot eines neuen Lebens wird aufleuchten, die Wahrheit wird siegen! Ich erlebe es nicht, ich muß früher verrecken, aber irgend jemandes Urenkel werden es erleben! Ich grüße sie aus ganzer Seele und freue mich für sie! Vorwärts! Gott helfe euch, meine Freunde!"

Ebenso träumt der Oberst Werschinin in den „Drei Schwestern" von dem herrlichen Leben, das der Menschheit nach 200–300 Jahren beschieden sein soll. Er sagt zu den Schwestern Prosorow:

„Gewiß können Sie allein die dunkle Masse, die Sie umgibt, nicht besiegen; im Laufe Ihres Lebens werden Sie nach und nach vor den Hunderttausenden zurückweichen und sich in der Menge verlieren müssen, das Leben wird Sie verschlingen. Und dennoch werden Sie nicht ganz verschwinden, nicht ohne Einfluß bleiben; solcher, wie Sie, werden nach Ihnen vielleicht sechs auftauchen, dann zwölf und so weiter, bis endlich die Menschen Ihres Schlages die Mehrheit bilden. Nach zwei-, dreihundert Jahren wird das Leben auf der Erde unbeschreiblich schön, wunderbar sein. Der Mensch braucht ein solches Leben, und wenn er es noch nicht hat, so muß er es ahnen, es erwarten, von ihm träumen, sich darauf vorbereiten, er muß dazu mehr wissen und mehr sehen, als sein Vater und sein Großvater wußten und sahen ... Und da klagen Sie, daß Sie zuviel unnütze Dinge wissen!"

Zu diesen und ähnlichen Bekenntnissen lassen sich zahlreiche Parallelstellen aus Tschechows Briefen anführen: ein Beweis, daß er Augenblicke hatte, in denen er in diesen Träumen seiner Helden Trost fand. Aber er war sich wohl bewußt, daß dieses im Grunde nur ein sehr magerer Trost war, und in der Novelle „Die Stachelbeeren" läßt er den Tierarzt Iwan Iwanowitsch sagen:

„Warten! Geduld haben! Jede Idee verwirklicht sich erst nach und nach, muß ihre Zeit haben! Woher wißt ihr das? Wie wollt ihr das beweisen? Ihr beruft euch auf die natürliche Ordnung der Dinge, auf die Folgerichtigkeit der Erscheinungen. Was für eine Folgerichtigkeit, was für eine Ordnung liegt denn aber darin, daß ich, ein lebendiger, denkender Mensch, vor dem Graben stehen soll und warten, bis er zuwächst oder sich mit Schlamm füllt? Warum kann ich nicht hinüberspringen oder eine Brücke bauen? Und noch einmal – warum immer warten? Warten, wenn man keine Kraft hat zu leben – und muß doch leben und möchte leben!"

„Man möchte leben!" Es ist hier schon hervorgehoben worden, daß Tschechows Pessimismus alles andere war als Lebensverneinung. Er liebte das Leben. Diese Liebe kommt gerade in seinen letzten Lebensjahren in seinen Briefen und vielen mündlichen Äußerungen in rührendster Weise zum Ausdruck. In der Mitte der 90er Jahre zwang ihn ein immer mehr fortschreitendes Lungenleiden, seinen Wohnsitz in den Süden Rußlands zu verlegen; 1898 erwarb er ein kleines Grundstück bei Jalta in der Krim und baute sich hier eine kleine Villa. Nach dem großen Erfolg der „Möwe" gab das Künstlertheater im Frühling 1899 ein Gastspiel in Jalta, nur damit der Dichter die Möglichkeit hätte, sein Werk auf der Bühne zu sehen. Bei dieser Gelegenheit lernte er die Schauspielerin Olga Knipper kennen, die bald seine Frau wurde. Aber die tückische Krankheit schritt weiter fort und Tschechow, der Mediziner, wußte nur zu gut, daß seine Tage gezählt waren. Am 17. Januar 1904, seinem

Geburtstage, fand im Künstlertheater die Uraufführung des „Kirschgartens“ statt. Der Dichter war dazu nach Moskau gekommen; bleich, mit müdem Lächeln, stand er auf der Bühne und nahm die stürmischen Huldigungen der Schauspieler und Zuschauer entgegen. Aus Moskau reiste er auf den Rat der Ärzte im Frühjahr 1904 nach Badenweiler im Schwarzwald. Hier starb er am 14. Juli nach kurzem Todeskampf.

In Tschechows „Drei Schwestern“ philosophiert der alte Militärarzt:

„Man glaubt, ich wäre ein Arzt, ich könnte allerlei Krankheiten heilen, und dabei weiß ich rein gar nichts. Ich habe alles vergessen, was ich einmal wußte, ich weiß nichts mehr, nicht das geringste. Am letzten Mittwoch wurde ich zu einer kranken Frau gerufen – sie starb und ich bin schuld, daß sie gestorben ist. Einiges habe ich vor zwanzig Jahren noch gewußt, jetzt ist aber alles weg. Nichts übriggeblieben. Vielleicht bin ich gar kein Mensch, sondern gebe mir nur den Anschein, als hätte ich Hände und Füße und einen Kopf; vielleicht bin ich überhaupt nicht vorhanden und es scheint mir nur, daß ich umhergehe, esse, schlafe ... O wenn man doch nicht zu leben brauchte!“

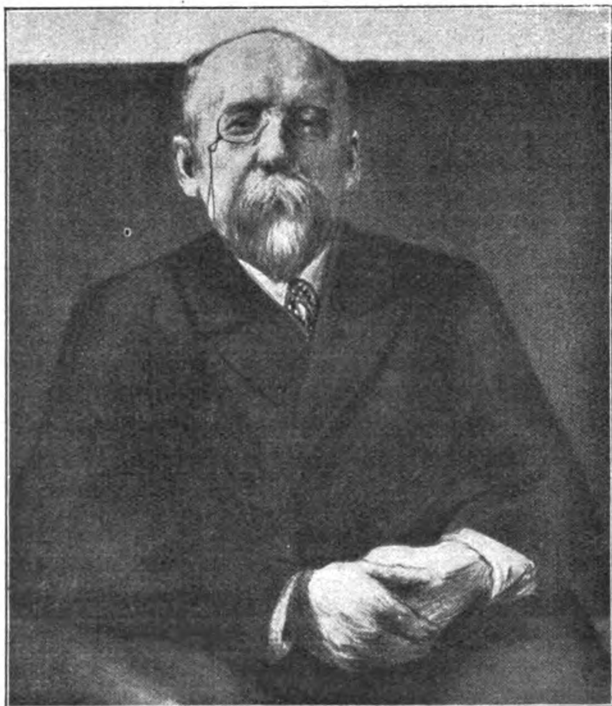


Abb. 85. F. K. Sologub.
Nach einem Gemälde von B. Kustodijew.

Hier taucht ein Gedanke auf, den Tschechow freilich nicht bis zu Ende zu denken gewagt hat, denn er liebte das Leben zu sehr. Aber völlig beherrscht wird durch diesen Gedanken das Schaffen von Fedor Sologub (Abb. 85). Unter diesem Decknamen verbirgt sich der heute noch in Petersburg lebende Dichter Fedor Kusmitsch Teternikow (geb. 1863). Er hat sehr viel geschrieben: Gedichte und Dramen, Romane und Novellen, Märchen und Satiren; er hat Kleists „Penthesilea“ und Eduard Stuckens „Gawan“ ins Russische übersetzt. Aber es sind nur die äußern Formen seiner Dichtungen, die beständig wechseln. Es gibt kaum einen zweiten russischen Dichter, dessen Schaffen so ganz auf einen Ton gestimmt ist, wie Sologub.

Er ist, kurz gesagt, der Sänger des Todes. Der Pessimismus, der bei Tschechow immer noch aus sozialen Gründen erklärt werden kann, ist bei Sologub ins Kosmische gesteigert. Diese Welt ist eine Welt des Trugs und Scheins. Wehe dem, der sich ihrem Zauber hingibt! Er gleicht dem Don Quichotte, der das plumpe Bauernweib Aldonça für die himmlische Dulcinea hält. Tschechow liebte das Leben, Sologub haßt es. Die „lebenspendende“ Sonne ist ihm ein Ungeheuer, ein böser Drache, der seine glühenden Pfeile überallhin sendet und Qualen

ohne Ende sät. Immer wieder erscheint dieses Bild in Sologubs Versen und Erzählungen. Die Menschen, die am Leben hängen, die im Banne der „bösen Hexe" sind, können nicht anders als sich selbst und ihresgleichen quälen. Es geht ein ausgesprochen sadistischer Zug durch Sologubs ganzes Schaffen. Die russische Kritik war entrüstet, als er ein Gedicht veröffentlichte, dessen erste Zeilen lauteten:

„Laß die läst'gen Hüllen fallen, lös' die Bänder, lös' die Spangen,
Sonder Scham entblöß' die Glieder, die nach Schmerzen heiß verlangen ..."

Aber es ist Sologub nicht um das Ausmalen der wollüstigen Situation, nicht um das Schwelgen im Widernatürlichen zu tun, sondern er will nur sagen: so ist das Leben. In seinem „Buch der Märlein" findet sich die tiefsinnige Geschichte „Die Kommenden":

„Niemand weiß, was kommen wird.

Aber es gibt einen Ort, wo die Zukunft durch das blaue Gewebe der Wünsche durchschimmert. Das ist der Ort, wo die noch Ungeborenen ruhen. Dort ist es schön, still und kühl. Dort gibt es keinen Kummer, und statt der Luft weht dort eine Atmosphäre reiner Freude, die den Ungeborenen das Atmen leicht macht.

Und keiner verläßt dieses Land, solang er selbst es nicht wünscht.

Dort waren vier Seelen, die in ein und demselben Augenblick auf die Erde kommen wollten.

Und im Nebel der Wünsche tauchten die vier Elemente vor ihnen auf.

Und der eine der Kommender sprach: ‚Ich liebe die Erde, die weiche, warme Erde.'

Und der zweite sprach: ‚Ich liebe das Wasser, das ewig wogende, kühle, durchsichtige.'

Der dritte: ‚Ich liebe das Feuer, das lustige, helle, reinigende.'

Und der vierte: ‚Ich liebe die Luft, die in die Weite und in die Höhe strebt, die leichte Luft des Lebens.'

Und so geschah es.

Der erste wurde Bergmann. Einst, da er arbeitete, brach der Schacht ein und begrub ihn.

Der zweite vergoß Ströme von Tränen sein Leben lang und stürzte sich zuletzt in einen Fluß.

Der dritte verbrannte in seinem Hause.

Der vierte wurde gehenkt.

Ihr unschuldigen, reinen Elemente ... Unverstand der Wollenden.

O du seliger Ort des Nichtseins, warum führt uns der Wille von dir fort?"

Unverstand der Wollenden ... Es ist der Wille, der Wille zum Leben, der den Menschen irreleitet und ihn unglücklich macht. Die Rettung liegt einzig in der Erkenntnis des wahren Ziels der „flügellosen Wünsche", in der Erkenntnis der erlösenden Macht des Todes. Aber das vermögen nur die ganz Naiven oder die ganz Verfeinerten. Jene nehmen den Tod gleichmütig hin, diesen ist er „der schaffenden Liebe Meisterstück". Die Sehnsucht nach dem Tode, die stufenweise Loslösung vom Irdischen ist ein Lieblingsmotiv Sologubs. Als Träger dieser Sehnsucht erscheinen meistens Kinder. Sologub zeichnet sie ebenso gern wie Tschechow. Aber während die Kinder in Tschechows Erzählungen meist frische, natürliche Geschöpfe sind, kennt Sologub nur nervöse, kranke, kurz gesagt, abnorme oder abnorm scheinende Großstadtkinder, die keine Lebenskraft und keine Zukunftsfreude haben. Sie welken dahin, ohne je zur Blüte gekommen zu sein. Sie sind alle frühreif, und wenn sie sterben, empfindet es der Leser wie eine Erleichterung. Denn was hätte das Leben ihnen gebracht? Was hätte es aus ihnen gemacht? Ihre Traurigkeit und Ängstlichkeit, die uns unnatürlich scheinen mag, ist in den Augen des Dichters durchaus normal und natürlich. Die Kinder fühlen ohne weiteres das, wozu sich von den Erwachsenen nur wenige in schweren Kämpfen durchringen: daß das Leben Schein und Trug ist, der Tod aber das Wahre. Da ist Kolja in der Novelle „Stachel des Todes". Er hat

es eigentlich ganz gut bei seiner Mutter, sie liebt ihn aufrichtig, sorgt für seines Leibes Notdurft und Nahrung, gibt ihm Essen und Kleider und bringt ihm gute Manieren bei. Aber sie steckt ganz im Irdischen, sie weiß nicht, was in der Seele des Knaben vorgeht, und so verfällt er dem dämonischen Einfluß des Nachbarjungen, der ihn langsam vergiftet:

„Jedesmal, wenn die Knaben zusammenkamen, sprachen sie vom Tode. Wanja pries den Tod und das Leben im Jenseits. Kolja hörte ihm zu und glaubte ihm. Und immer fremder ward ihm die Welt und immer lieber und ersehnter der Tod, der tröstende, friedvolle, der alle Erdenschmerzen und Ängste wegnimmt. Kein Freund auf Erden ist so treu und zärtlich wie der Tod. Und wenn die Leute den Namen des Todes fürchten, so wissen sie nicht, daß er das wahre und ewige Leben ist. Er verheißt eine neue Form des Seins, und er lügt nicht...

Und alles begann vor Kolja zu verblassen. Sein Herz löste sich von allem, woran es gehangen. Auch Mama, die früher so liebe Mama, – was war sie? Und war sie überhaupt? Ist nicht alles auf dieser Erde ungewiß und schwankend? Nichts ist hier wahr, nur zerfließende Schatten bewohnen diese veränderliche, dem uferlosen Vergessen zueilende Welt..."

Aber auch die Erwachsenen sind bei Sologub von der gleichen Todessehnsucht erfüllt. In der Novelle „Der Tod durch die Zeitung" findet Resanow in der Zeitung eine „kleine Anzeige", in der „eine gebildete junge Dame von guter Erziehung und hübschem Aussehen", die sich in äußerster Not befindet, einen edeldenkenden Menschen sucht, der ihr 50 Rubel zu leihen bereit wäre. „Mit allen Bedingungen einverstanden." Er schreibt darauf:

„Meine Gnädigste! Das Geld, um das Sie bitten, will ich Ihnen geben, aber nicht als Darlehen und nicht als Geschenk, sondern für eine Leistung, die ich Ihnen gleich genauer bestimmen will. Sie sollen mir als mein Tod erscheinen – je anziehender, desto besser – und sich dementsprechend benehmen. Sollte es Ihnen gelingen, dieses heitere Spiel abwechslungsreich zu gestalten, so wird Ihr Verdienst auch fernerhin groß genug sein, um davon leben zu können. Sind Sie einverstanden? Haben Sie keine Angst? Und wissen Sie auch, was von Ihnen verlangt wird? Dann schreiben Sie mir, wo und wann ich Sie zum erstenmal sprechen kann..."

Er erhält eine zusagende Antwort, Tags darauf findet die Begegnung statt. Er fragt, ob sie sich nicht fürchte, eine so grauenvolle Rolle zu spielen. Sie antwortet:

„Der Tod fürchtet die Lebenden und zeigt sich ihnen niemals unmittelbar. Es ist leicht möglich, daß du der erste bist, der mein Gesicht gesehen hat, das irdische-menschliche Antlitz seines Todes... Ich bin dein Tod, dein weißer, stiller, sorgenloser Tod. Beeile dich, die Luft der Erde noch zu atmen, denn deine Stunden sind gezählt... Ich werde deine Seele nehmen und sie auf meine Schultern legen und mit ihr zu den dunkeln Hallen hinabsteigen, wo mein und dein unsichtbarer Gebieter herrscht, und ihm werde ich deine Seele geben. Und er wird den Saft deiner Seele in einen tiefen Kelch pressen, in den auch meine leisen Tränen fallen werden..."

Das Spiel wird Ernst; sie sterben zusammen.

Ein ganz eigentümliches Spiel mit dem Tode erscheint als Ausgangspunkt der Handlung auch in einer der psychologisch feinsten Novellen Sologubs, der „Braut in Trauer". Eine Anzahl junger Mädchen hat sich zu einem „Verein" zusammengeschlossen, dessen Tun höchst merkwürdig ist: jedesmal, wenn in der Stadt ein junger Mensch stirbt, der noch keine Braut gehabt hat, erscheint eines der Mädchen in tiefer Trauer beim Begräbnis, um für die Braut oder Geliebte des Verstorbenen gehalten zu werden. Die Heldin der Novelle, Nina, muß ihre Rolle am Sarge eines Selbstmörders, eines Studenten, spielen. Was ihn zu seiner Tat getrieben hat, weiß niemand. Als die fremde Dame bei der Totenmesse erscheint, taucht der Gedanke auf, daß sie die Veranlassung zum Selbstmord gewesen ist, um so mehr, als er einen Brief an ein junges Mädchen hinterlassen hat, das nie im Hause verkehrt hätte, zum

Begräbnis aber vielleicht erscheinen würde. Diesen Brief nun legt die Mutter in Ninas Hand und Nina sieht sich gezwungen, ihre Rolle zu Ende zu spielen und den Brief entgegenzunehmen. Damit aber ist sie für immer an den Toten gefesselt. Aus dem Brief erfährt sie, daß er von seinen Parteigenossen den Auftrag erhalten hatte, eine terroristische Tat zu begehen, daß er sich aber nicht dazu entschließen konnte und daher die Waffe lieber gegen sich selbst richtete. Und nun weiß sie, daß sie sein Werk vollenden muß.

Es kommt dem Dichter natürlich nicht darauf an, seine Heldin zur Revolutionärin zu machen. Der Weg, den sie geht, ist der Weg des Todes. Das ist der Sinn der Erzählung. Aus dem Spiel mit dem Tode ist Ernst geworden. Der Tote, den Nina im Leben nicht kannte, hat Macht über sie gewonnen und zieht sie nach sich. Das Spiel mit der Trauer war nichts anderes als unbewußte Todessehnsucht. Die Elendesten und Törichtesten sind in Sologubs Augen jene, die die natürliche Todessehnsucht gewaltsam in sich unterdrückt haben und sich an das Leben klammern, an die sogenannte Wirklichkeit, die doch nichts Wirkliches, d. h. nichts Dauerndes bietet, sondern aus Schatten und Gespenstern besteht. Der Mensch, der sich diesen Schatten hingibt, wird selbst zur Larve und zum Gespenst; er glaubt zu leben und ist doch mehr tot als jene, die schon das Irdische überwunden haben und, vom Persönlichen, vom trügenden Schein befreit, aufgegangen sind im All.

Dieser Eindruck des Gespenstischen ist in keiner Dichtung Sologubs so stark wie in seinem Roman „Der kleine Dämon“ (1907), der bei der Kritik allgemeinen Beifall fand, weil man ihn als satirische Wirklichkeitsdarstellung wertete. Von dem Namen des Helden, des Lehrers Peredonow, leitete man das Substantiv „Peredonowstschina“ ab, wie früher „Oblomowstschina“ von Gontscharows „Oblomow“. Es gibt auch tatsächlich außer Gogols „Toten Seelen“ keine zweite so anschauliche und vollkommene Darstellung jenes Sumpfes, der sich russisches Provinzleben nennt, wo der Klatsch der wahre König ist, wo die allerfeinsten Damen sich mit der Abfassung verleumderischer anonymer Briefe beschäftigen, wo der Beamte am leichtesten vorwärts kommt, der seine Kollegen am geschicktesten anzuschwärzen versteht, wo bei jedem geselligen Beisammensein der Schnaps in Strömen fließt und kaum eins ohne Prügelei zu Ende geht. Die Welt hat sich in den sechzig Jahren, die zwischen Tschitschikow und Peredonow liegen, wenig geändert; sie ist allenfalls nur häßlicher, roher und gemeiner geworden. Von dem Behagen, mit dem Gogol seine Leute schilderte, findet sich nichts bei Sologub: seine Satire ist gallig und ingrimmig. Er haßt seinen Peredonow und kann sich nicht genug tun, sein Bild mit den übelsten und ekelhaftesten Zügen auszustatten; an diesem Alkoholiker, Sadisten, Heuchler und Denunzianten ist alles schmutzig, alles gemein. Dabei fehlt ihm jeder große Zug; es ist der „kleine Dämon“, von dem er besessen ist; der Teufel im Frack, der einst Dostojewskijs Iwan Karamasow erschien, ist fast eine heroische Gestalt neben dem bösen Geist mit dem unübersetzbaren Namen „Nedotykomka“, der den Peredonow peinigt. „Nedotykomka“ ist etwas Formloses, Unfertiges, Klebriges, Schmutziges; wie das Gespenst eigentlich aussieht, wird nie deutlich gesagt, aber sobald es erscheint, wird der Leser von einem Gefühl erfaßt, wie es manche Leute beim Anblick einer Spinne oder einer Kröte empfinden. Und letzten Endes ist dieser ekelhafte Dämon doch nichts anderes als eine Ausgeburt von Peredonows eigenem Geist, ein Spiegelbild seines Wesens. Ebenso schleimig und schmutzig ist er selbst, wenn er seine Jungens in der Klasse martert, wenn er sich mit seiner Schwester zankt, wenn er seine Kollegen bei dem Direktor anschwärzt. Peredonow

ist wie die Helden Gogols eine großartige Karikatur, aber er ähnelt auch darin den Gogolschen Gestalten, daß es sich bei ihm nicht um eine willkürliche Häufung ekelhafter Züge handelt, sondern um die aufs äußerste getriebene Steigerung eines Typus, der in der russischen Gesellschaft wirklich vorhanden ist. Darum wurde ja auch der Name Peredonows zum Gattungsnamen, wie der Onegins und Oblomows. Freilich hat die Übertreibung bei Sologub ganz dieselbe Wirkung wie bei Gogol: wir glauben schließlich, uns in einer Traum- und Schemenwelt zu bewegen. Durch die Häufung von Zügen, die der „Wirklichkeit abgelauscht" sind, wird das Gesamtbild unwirklich, die Menschen zu Gespenstern. Peredonow hört auf, Vertreter eines gewissen Teils der russischen Gesellschaft zu sein, er wird zur Verkörperung des am Irdischen klebenden Menschen überhaupt. In dem Leser erwacht das grauenhafte Bewußtsein, daß in jedem von uns, selbst den Besten und Reinsten, etwas von diesem widerwärtigsten Charakter steckt, den je ein russischer Dichter geschaffen hat.

Sologub hat noch einen zweiten großen Roman geschrieben: „Totenzauber" (1908–09). Er reicht bei weitem nicht an den „Kleinen Dämon" heran, obgleich der Dichter hier noch mehr von seinem Eigensten zu geben versucht hat als in dem ersten Roman. Während im „Kleinen Dämon" die wirklichen Menschen zu Gespenstern werden, spielt hier die romantische Geisterwelt in das russische Alltagsleben hinein, aber die Mischung der verschiedenen Elemente wirkt nicht überzeugend. Der Roman spielt zum Teil in Rußland, zum Teil in einem phantastischen Königreich im Mittelmeer, und der Held des „russischen" Teils, Trirodow (= der Dreifaltige, er heißt auch mit seinem Vatersnamen Ossipowitsch, d. h. „der Sohn des Joseph"), der mit Geistern verkehrt und Tote erwecken kann, wird zuletzt König des fernen Inselreichs. Auch zwei kleinere Romane, „Süßer als Gift" und „Die Schlangenbeschwörerin", können sich mit dem „Kleinen Dämon" nicht messen.

Sologubs Dramen sind in ihrer Form unzweifelhaft stark durch Maeterlinck beeinflußt. Er behandelt mit Vorliebe Märchen- und Sagenstoffe, die er aber auf seine Weise umgestaltet, um seine Lieblingsideen zum Ausdruck zu bringen. „Die nächtlichen Tänze" sind das Grimmsche Märchen von den „zertanzten Schuhen"; das Zauberreich, in das die zwölf Königstöchter jede Nacht durch den unterirdischen Gang aus der mit den possenhaftesten Zügen dargestellten Welt der faden Wirklichkeit fliehen, ist dasselbe geheimnisvolle Land, nach dem sich auch alle andern Helden Sologubs sehnen. In dem Drama „Der weisen Bienen Gabe" behandelt Sologub die antike Sage von der Laodamia, die den vor Troja gefallenen Gatten aus dem Totenreich heraufbeschwört. Auch hier erkennt man leicht, was den Dichter zu dem Stoff gezogen hat. „Mit allen Worten, die er zu finden vermag, redet er immer von dem gleichen. Immer lockt er euch zu dem gleichen Ziel," heißt es im Prolog eines dritten Dramas von Sologub, das sich „Der Sieg des Todes" betitelt. Der Stoff ist der altfranzösischen Sage von der Jugend Karls des Großen entnommen. Algista, die schöne Sklavin der häßlichen, lahmen Königsbraut Bertha ist an die Stelle ihrer Herrin getreten und hat zehn Jahre lang als Königin über dem Volk der Franken geherrscht. Sie hat die Liebe des ganzen Volkes gewonnen, und doch ist sie nicht befriedigt. Denn sie sieht alle, den König, den Hof, das Volk, im Banne des „bösen Drachen". Keiner vermag Schein und Sein zu unterscheiden. Der König kann nichts anderes tun, als was seine Ahnen getan haben: Krieg führen, Gericht halten, Geschenke austeilen. Das Volk aber „lechzt nach Sklaverei". „Wie sie so gar nichts sein wollen als nur Sklaven!" Als dann die wirkliche Königin

erscheint und der Betrug offenbar wird, denkt Algista nicht daran, zu leugnen. Wenn der König sie liebt, kann er sie nicht verstoßen; er muß Algista krönen und die andere von sich weisen. Aber der König ist eben nur König, er muß handeln, wie seine Ahnen gehandelt haben. Er überliefert die „Betrügerin" der Wut des Volkes, das seine einstige Wohltäterin und Fürsprecherin unter Hohngelächter und Schimpfreden zerfleischt. Dem Trugbild der Legitimität wird das blühende Leben geopfert. Doch in der Mitternachtsstunde, da die Toten auferstehen zu kurzem geheimnisvollem Sein, erscheint die Hingemarterte noch einmal dem Treulosen und ruft ihn in ihr geheimnisvolles Reich:

„Du liebtest mich und du liebst mich noch. Mögen die Königin Bertha und der junge Karl hier bleiben. Gib ihnen deine Krone ab und folge mir. Ich führe dich in eine glückliche und freie Welt, ich führe dich in ein Tal inmitten ferner Berge, wo es keine Herren und keine Sklaven gibt, wo leicht und süß die Luft der Freiheit weht. Folge mir zum Leben, nur bei mir ist Leben; dort aber, wo du stehst, König, erstarrend im Wahnsinn deiner Krone, in deinem blutigen Purpur, dort ist der Tod. Folge mir, wirf die Krone von dir!"

Aber der König folgt ihr nicht. Er ist ja König! Und da verwandelt das Zauberwort Algistas ihn und seinen ganzen Hof in Steingebilde. Der Blick des Königs war stets auf das Irdische gerichtet, auf seine „königliche Würde". Er klammerte sich an das „Leben", die sogenannte „Wirklichkeit", die doch nichts Wirkliches, d. h. nichts Dauerndes ist, sondern aus Larven und Gespenstern besteht. Der Mensch, der sich ihr hingibt, wird selbst zum Gespenst: das soll die Steinwerdung des Königs bedeuten. Er glaubt zu leben und ist mehr tot als jene, die das Irdische schon überwunden haben.

Nimmt man eine Gedichtsammlung Sologubs aus den letzten Jahren, den Jahren nach dem Kriege, zur Hand, so ist man erstaunt: der Dichter des Todes ist zum Sänger des Lebens geworden. In der Zeit der bittersten Not seines Volkes, da er selbst als fast Sechzigjähriger Schwerstes zu ertragen hatte, nicht nur Hunger, Kälte, Krankheit, sondern auch den Verlust seiner Gattin, der Dichterin Anastasia Tschebotarewskaja, die sich in einem Anfall von Geistesgestörtheit in die Newa stürzte, – in dieser Zeit singt Sologub wie ein Jüngling vom blauen Himmel, von der hellen Sonne (die ihm nun nicht mehr der „böse Drache" ist), von der Süßigkeit des Erdenlebens. Er, der in frühern Gedichten Satan seinen Vater nannte, und ihn „dem ungerechten Tag zum Hohn" sein Leben lang preisen wollte, bittet jetzt den „lieben Gott", er möge ihm gnädig sein und ihm noch eine kurze Frist zu leben gönnen, damit er von der Herrlichkeit seiner Schöpfung singen könne:

„Unersättlich in Lieben und Hassen,
Hab' ich selbst mich zum Bettler gemacht,
Und ich stehe nun nackt und verlassen
Vor den Toren der ewigen Nacht.

Und ich hebe zum Vater der Liebe
Meine Hände mit sehnendem Flehn:
Gib mir Kraft, lieber Gott, im Getriebe
Dieser Erde noch länger zu stehn.

Unser Leben ist reich an Beschwerden,
Ist ein ewiges Sorgen und Mühn, –
Doch wie süß ist der Frühling auf Erden,
Wenn im Garten die Obstbäume blühn,

Und wenn schimmernd im Abendrotscheine
Sich der Bach durch das Wiesengrün zieht,
Wenn zwei Augen sich senken in deine
Und ein Kuß auf den Lippen dir glüht!

Doch der Duft nicht der blühenden Bäume
Und kein Kuß in beseligter Nacht
Ist so süß wie der Zauber der Träume,
Wie des Liedes berauschende Macht!

Herr, mein Gott, der mir alles gegeben,
Kraft und Licht und das zündende Wort –
Um der Lieder, die noch in mir leben,
Nimm mich, Herr, von der Erde nicht fort!"

3. Sturmvögel der Revolution.

Aus der Niedergeschlagenheit und Hoffnungslosigkeit, die in den Werken Tschechows und Sologubs ihren stärksten Ausdruck findet, schien endlich der Marxismus einen Ausweg zu bieten. Die alten Ideale der Narodniki (vgl. S. 351) waren erschüttert, der Glaube an die Bauerngemeinde war ins Wanken geraten, die furchtbare Hungersnot der Jahre 1891—92 zerstörte auch die Phantasien Bakunins von der revolutionären Veranlagung des russischen Volkes. Denn der russische Bauer zeigte jetzt, daß er wohl sterben könne, ohne zu klagen, aber nichts weiter. Von einem solchen geduldigen Heldentum oder heldenhaften Duldertum konnte doch unmöglich die Befreiung ausgehen. Man mußte also, um aus dem Pessimismus herauszukommen, ein neues Dogma finden, das sich nicht mehr auf die Bauernschaft, zum mindesten nicht auf diese allein stützte. Dieses Dogma fand man bei Karl Marx.

Man hat den Marxismus einen Segen für die russische Gesellschaft genannt, weil er ihr einen Weg zu dauernder praktischer Arbeit, wie die Schaffung von Genossenschaften und Gewerkvereinen, zeigte und sie dadurch wirklich in nahe Berührung wenigstens mit einem Teil des Volkes brachte. Zugleich gewöhnte der Marxismus die „Intelligenten" an strenges wissenschaftliches Denken und gab ihnen eine wissenschaftliche Methode in die Hand.

Das trifft gewiß alles zu, konnte aber nicht verhindern, daß der Marxismus für die Mehrzahl bald ebenso zum religiösen Glaubenssatz wurde wie für die Väter und Großväter die Lehren Hegels und Feuerbachs. Durch eine eigentümliche Auslegung der Marxschen Mehrwertstheorie kam man auch zu einer Rechtfertigung der alten terroristischen Kampfweise, die man doch eigentlich hätte verwerfen müssen; ja, selbst der alte Traum von der Besonderheit Rußlands gegenüber Europa wurde nicht ganz und gar aufgegeben. Wohl erkannte man die Notwendigkeit der kapitalistischen Entwicklung Rußlands an, sah sie sogar schon im vollen Gange, glaubte aber die Bauernschaft für den Sozialismus gewinnen zu können, noch ehe die Dorfgemeinde völlig aufgelöst sein und es auf dem Lande nur noch Großgrundbesitzer und besitzlose Knechte geben würde; die Zwischenstufen der Entwicklung glaubte man nicht überspringen, wohl aber auf einen ganz kurzen Zeitraum zusammendrängen zu können. „Der russische Kapitalismus wird verwelken, ehe er zu voller Blüte gelangt ist." Damit war die Kampfparole von neuem ausgegeben. Die unsichere, ziellos hin und her schwankende innere Politik Nikolaus' II., der 1894 den Thron bestieg, steigerte die Unzufriedenheit der Gesellschaft nur. Im neuen Jahrhundert begannen die Attentate gegen reaktionäre Minister sich in unheimlichster Weise zu häufen; dann kam 1904 der unselige Krieg mit Japan und brachte den Stein endgültig ins Rollen.

Auch in der Literatur werden die müden Klagen Tschechows durch andere, energischere Klänge nach und nach übertönt. Zwei Dichter erscheinen vor allen andern als Verkünder der Revolution und bringen es in wenigen Jahren zu einer Berühmtheit, wie sie bisher kein russischer Dichter in so kurzer Zeit und in so weitem Kreise zu erringen vermochte. Es sind Maxim Gorkij und Leonid Andrejew. Gegenüber dem untätigen Pessimismus Tschechows und Sologubs erscheinen sie als Prediger der umwälzenden Tat, dabei stehen sie zueinander ähnlich wie Tschechow zu Sologub: das Ziel des Rationalisten Gorkij ist der soziale Umsturz,

der Mystiker Andrejew kämpft nicht gegen die Gesellschaftsordnung, sondern gegen die Weltordnung. Man hat beide Dichter gewaltig überschätzt, weil sie der Stimmung ihrer Zeit Ausdruck zu geben wußten; daß sie es taten, genügte, sie berühmt zu machen, sogar weit über die Grenzen ihres Vaterlandes hinaus; wie sie es taten, danach fragte man erst, als die Stimmung umgeschlagen war. Die Folge war eine Unterschätzung beider Dichter, besonders Andrejews, die wieder weit über das Ziel hinausschoß.

Maxim Gorkij (eigentlich Alexej Maximowitsch Peschkow; „Gorkij" heißt „der Bittere"; Abb. 86) wurde am 14. März 1868 in Nishnij Nowgorod geboren; sein Vater, ein Tapezierer, starb schon 1873, die Witwe ging eine zweite Ehe ein, ihr Sohn wuchs im Hause seines Großvaters, des Färbermeisters Kaschirin, auf. Hier herrschten noch die Sitten der „guten alten Zeit". Der Herr des Hauses sah nichts Besonderes darin, seiner Frau derartige Hiebe auf den Kopf zu versetzen, daß die Haarnadeln tief in die Haut eindrangen und sich am Schädelknochen verbogen. Sie aber trug es mit Geduld und Ergebung, denn das Weib muß dem Mann untertan sein. Dem Enkel war diese Demut unbegreiflich; früh schon regte sich in ihm der Geist des Widerspruchs, und kein Laster, kein Verbrechen ist ihm schon von Kindheit an so unbegreiflich und so verhaßt gewesen wie die sogenannte Tugend der Geduld.



Abb. 86. Maxim Gorkij.
Nach einer Radierung von S. Salschupin.
(Mit Erlaubnis des Verlags „Gamajun" Berlin.)

Mit neun Jahren kam Alexej Peschkow als Lehrling in ein Schuhwarengeschäft. Seine Mutter war inzwischen gestorben, und das Geschäft des Großvaters ging so schlecht, daß der Familie sehr viel daran lag, den Jungen möglichst bald loszuwerden. Im Schuhladen blieb er nur zwei Monate, dann kam er in die Werkstatt eines Heiligenbildermalers, hielt es auch da nicht lange aus, wurde Küchenjunge auf einem Wolgadampfer — und so hat er in fünfzehn Jahren noch unzählige Male seinen Beruf gewechselt. Lehr- und Wanderjahre fallen bei ihm zusammen; er trieb sich in ganz Rußland herum, war Lastträger in Odessa und Schreiber in Nishnij Nowgorod, Bäckergeselle in Kasan und Eisenbahnarbeiter in Tiflis.

Der Dichter in ihm wurde zuerst durch die Märchen und Lieder der Großmutter geweckt. Was er von ihr gehört hatte, erzählte er sich immer wieder und schmückte es mit neuen Zügen aus. Dann wurde er durch eine Schneidersfrau in die „große" Welt der französischen Boulevardromantik eingeführt. Mit Begeisterung verschlang der Zehnjährige die abenteuerlichen

Geschichten eines Ponson du Terrail, Xavier de Montépin, Gaboriau, Dumas d. A. usw. Eigentümlich ist, was er in seiner Selbstbiographie über die Wirkung dieser Geschichten auf sein Gemüt berichtet. Sie wurden ihm zum Mittel, sich über seine Umwelt emporzuheben. Was er tagaus, tagein zu sehen bekam, war ja schlimmer als die tollsten Erfindungen der Romanschreiber. Er gewann aus den Büchern sogar die Vorstellung, das Leben im Ausland sei interessanter, leichter und schöner als das ihm bekannte Leben in der Heimat. Selbst bei den Bösewichten und Verbrechern in den französischen Romanen fand er nichts von jener unerklärlichen Grausamkeit, jenem sinn- und zwecklosen Verhöhnen und Quälen Unschuldiger, das von den Leuten seiner Umgebung als bloßer Zeitvertreib geübt wurde.

Dann kam ihm eines Tages Balzacs „Eugénie Grandet" in die Hände, und die schlichte Darstellung des wirklichen Lebens machte die Romantik der Montépin und Dumas völlig verblassen. Ebenso, nur noch viel nachhaltiger, wirkten später die großen russischen Meister auf ihn. Aber, je mehr er sich im Leben umtat, desto deutlicher wurde ihm, daß auch die vollendete Dichtung hinter dem Leben zurückbleibt. So behauptet er wenigstens in seiner Selbstbiographie. Es ist aber nicht sehr wahrscheinlich, daß er schon als halber Knabe sich rückhaltlos zum Realismus in der Kunst bekannt hätte, denn seine ersten literarischen Versuche sprechen dagegen. Als Eisenbahnarbeiter in Tiflis schrieb er seine erste kleine Erzählung „Makar Tschudra", die 1892 im Feuilleton der Zeitung „Kawkas" gedruckt wurde. 1893 lernte Gorkij in Nishnij Nowgorod Korolenko kennen, der ihm sehr freundlich entgegenkam und ihm „den Weg in die große Literatur ebnete". 1895 erschien in Korolenkos Zeitschrift „Russkoje Bogatstwo" die Erzählung „Tschelkasch" von Gorkij und damit war das Schicksal des jungen Dichters entschieden. Die großen Monatsschriften begannen sich um ihn zu reißen. 1898 erschienen seine Novellen zum erstenmal gesammelt in Buchform; die Ausgabe war in kürzester Zeit vergriffen; eine neue Auflage folgte der andern. In den nächsten Jahren wurde der Name des russischen Dichters auch im Auslande bekannt. 1899 erschien in der marxistischen Zeitschrift „Shisn" („Das Leben") Gorkijs erster großer Roman „Foma Gordejew", 1900 in derselben Zeitschrift der Roman „Die Drei", 1901 wurde die Zeitschrift wegen des Abdrucks von Gorkijs Gedicht „Der Sturmvogel" von der Regierung verboten. Um dieselbe Zeit wandte sich der Dichter dem Drama zu; 1901 brachte das Moskauer Künstlertheater „Die Kleinbürger" zur Aufführung, 1902 folgte das „Nachtasyl"[1] mit Stanislawskij in der Rolle des Vagabunden Satin. Als Max Reinhardt ein Jahr darauf das Stück in Berlin aufführte, hatte Gorkij den Höhepunkt seines Weltruhms erreicht.

Liest man heute diese Proletarier- und Vagabundengeschichten Gorkijs, so begreift man ihren ungeheuren Erfolg kaum noch; rätselhaft erscheint vor allem die Begeisterung, die diese Geschichten in Westeuropa hervorriefen, das damals doch schon einen ungleich tiefern, feinern und echtern Dichter des Landstreichertums besaß, nämlich Knut Hamsun. Heute merkt man nur zu leicht und nur zu deutlich, wie viel falsche Romantik in Gorkijs Geschichten steckt, wie stark die Schund- und Schauerromane, die der junge Alexej Peschkow verschlang, auf ihn eingewirkt haben, wie oft sich hinter der Roheit einzelner Szenen das Unvermögen, feinere seelische Bewegungen darzustellen, verbirgt, wie viel Angelesenes

[1] Der Titel stammt vom deutschen Übersetzer August Scholz. Russisch heißt das Stück „Na dne" („Auf dem Grunde").

und Anempfundenes die einst so gerühmten Naturschilderungen enthalten, ja, wie zweifelhaft auch die Echtheit der von ihm vorgeführten philosophierenden Vagabunden ist.

Und doch spürte man hier, trotz der vielen falschen Töne, trotz der naiven Lehrhaftigkeit dieser Erzählungen, trotz der Roheit, die feiner Empfindende nur hätte abstoßen müssen, eine echte urwüchsige Kraft. Wohl erkannte man später, daß sie nicht so groß war, wie es im Anfang geschienen hatte, daß es leicht war, durch lautes Sprechen Eindruck zu machen, wenn alles bisher nur zu flüstern wagte; immerhin aber wirkte Gorkij in jener Zeit wie eine Erlösung aus all der Schlappheit, Zweifelsucht und Nervosität, die das Kennzeichen der damaligen russischen Literatur waren. Und die Literatur war ja nur ein Spiegel der Gesellschaft.

Gorkij war ja keineswegs der erste, der das Lumpenproletariat, die „Enterbten des Lebens", in die Literatur einführte. In der Erzählung Korolenkos „In schlechter Gesellschaft" (vgl. S. 364) finden wir schon alle Gorkijschen „Abgetanen Leute" vollzählig versammelt. Neu war bei Gorkij nur zweierlei: er trat nicht von außen als fremder Beobachter an die Welt der Barfüßer heran, sondern zeichnete sie als einer, der selbst aus dieser Welt hervorgegangen war, und er versuchte nicht, Mitleid für seine Landstreicher, Bettler, Trinker und Zuhälter zu wecken, indem er sie als Opfer der sozialen Verhältnisse darstellte und die Glücklichen und Reichen an ihre Pflichten gegen diese Ärmsten der Armen mahnte, wie das etwa Leo Tolstoj tat. Er zeigte sie vielmehr als Menschen, die sich selbst genug sind, die wissen, was sie wollen, und die der satte Bürger nicht zu bemitleiden, sondern zu fürchten hat. Gorkijs Barfüßer können sich in keine soziale Ordnung fügen, sie sind reine Anarchisten, Protestierende um des bloßen Protestes willen, im Grunde aber nur eine neue Abwandlung des alten Typus der „Überflüssigen", der Onegin und Petschorin, in einer Umgebung, wo man sie bisher nicht vermutet hatte. Ihre stolze Verachtung aller Besitzenden und Satten, vor allem der Bauern und Kaufleute, ist ganz von derselben Art wie der Hochmut, mit dem etwa Lermontows Petschorin auf die Herren und Damen der vornehmen Gesellschaft hinabschaut. Sie sind aber viel tatkräftigere Naturen; nicht alle sind so weit gekommen wie der Schustergeselle Alioschka im „Nachtasyl", der außer der Schnapsflasche und der Ziehharmonika nichts auf Erden braucht und dessen Wahlspruch lautet: „Ich will nichts, ich wünsche nichts!" Die meisten dieser eigentümlichen Gorkijschen Helden fühlen sich als Träger einer bessern Zukunft. „Das Lumpengesindel hat Rom erbaut", sagt der ehemalige Rittmeister Kuwalda in den „Abgetanen Leuten", „und wenn unsere Stunde kommt, werden auch wir bauen!" Sie sind Schrittmacher der Revolution; als solche sieht sie ihr Dichter, der selbst nicht müde wird, immer wieder den nahenden Sturm zu verkünden. Aber die positiven Ideale, in deren Namen der Kampf geführt werden soll, bleiben unklar. Über allgemeine Redensarten von der Würde und Größe des Menschen kommt Gorkij nicht hinaus, wie in dem Hymnus Satins, des ehemaligen Sträflings, Mörders und Falschspielers, im vierten Akt des „Nachtasyl":

„Was ist der Mensch? Das bin weder ich noch du, noch jene dort – nein! Das sind wir alle zusammen, du und ich, die andern, Napoleon, Mohammed! Verstehst du das? Das ist etwas Riesengroßes! Anfang und Ende sind darin eingeschlossen. Alles im Menschen, alles für den Menschen, und alles übrige ein Werk seiner Hände und seines Hirns. Der Mensch! Wie das klingt! Stolz, machtvoll! Der Mensch! Achten sollen wir den Menschen, nicht durch schwächliches Mitleid erniedrigen! Achten! Trinken wir auf das Wohl des Menschen!"

Die Achtung vor dem Menschen hindert den Ehrenmann allerdings nicht, seine Genossen gleich darauf wieder beim Kartenspiel zu bemogeln.

„Nachtasyl" erscheint überhaupt als der Wendepunkt in Gorkijs Entwicklung. Schon vor diesem Drama hatte er sich von der Darstellung des Lumpenproletariats ab- und der Schilderung kleinbürgerlichen Lebens zugewandt („Foma Gordejew", „Die Drei", das Drama „Die Kleinbürger"), allerdings nur, um das Spießertum, die Engherzigkeit und Dummheit der herrschenden Klasse in möglichst grellem Licht erscheinen zu lassen. Im „Nachtasyl" greift er dagegen noch einmal in das Stoffgebiet seiner ersten Erzählungen, zeigt die aus seinen frühern Werken schon bekannten Gestalten in neuer, eindrucksvoller Anordnung und gibt so gewissermaßen einen Auszug seines ganzen bisherigen Schaffens. Dabei hatte es zugleich den Anschein, als wäre auch in den ethischen Anschauungen des Dichters ein Umschwung eingetreten. Denn im Mittelpunkt des Schauspiels stand die Gestalt des „großen Trösters", des alten Pilgers Luka, zu dem sich in keiner frühern Dichtung Gorkijs ein Gegenstück finden läßt. Dieser alte Landstreicher glaubt fest, daß der Mensch zu etwas Besserem geboren sei, daher soll man ihm mit Liebe und Mitleid begegnen, ihm sein Leben erleichtern, ihm Glauben an das Gute, an eine schönere Zukunft einflößen. So macht es auch Luka selbst. Der todkranken Frau des Schlossers erzählt er, wie schön sie in Gottes Arm von all ihren Schmerzen ausruhen werde, dem Schauspieler spricht er von der großartigen Heilanstalt für Trinker, die in irgendeiner Stadt vorhanden sein soll und in der jeder freundliche Aufnahme findet; geduldig lächelnd und ohne zu widersprechen hört er der Dirne Nastia zu, die ihm rührende Szenen aus Schundromanen als eigene Erlebnisse auftischt.

Es gab Kritiker, die damals von einer „Bekehrung" Gorkijs redeten und in Luka die Verkörperung der Demut und des heiligen Duldertums des russischen Volkes sahen, dessen Bedeutung Gorkij nun endlich erkannt haben sollte. Aber sie übersahen, daß der ganze Trost, den Luka den armen Leuten spendet, doch nur Lüge ist, und daß der „Tröster" im entscheidenden Augenblick, als es zur Prügelei kommt und die Polizei auf der Bildfläche erscheint, spurlos verschwunden ist. „Nachtasyl" leitet keinen neuen Aufstieg in der Entwicklung des Dichters ein, sondern erscheint als Abschluß, als Zusammenfassung. Und dann geht es mit reißender Geschwindigkeit bergab.

Zwar die „positive Grundlage" zu seinem Schaffen hatte Gorkij nun gefunden — im Marxismus. Während in seinen frühern Werken nur eine ganz allgemeine, aber um so stärkere und leidenschaftlichere revolutionäre Stimmung herrschte, wird jetzt das Erfurter Programm gepredigt, und je gewissenhafter die tugendhaften Helden der Dramen und Erzählungen seit 1905 sich an dieses Programm halten, desto langweiliger und unlebendiger werden sie. Der Dichter war inzwischen ja auch zum politischen Schriftsteller geworden: als die Revolution 1905 ausbrach, übernahm er die Leitung der sozialdemokratischen Zeitung „Nowaja Shisn" („Neues Leben") und wetterte in haßerfüllten Leitartikeln gegen alles, was ihm „reaktionär" schien. Dann zwang ihn der Zusammenbruch der Revolution, Rußland zu verlassen. Er reiste 1906 nach Amerika und mußte es erleben, daß er im „Lande der Freiheit" boykottiert wurde, weil er seine Begleiterin, die Moskauer Schauspielerin Andrejewa, für seine rechtmäßige Gattin ausgegeben hatte; seine Neuyorker Eindrücke faßte er später in der grell übertriebenen Skizze „Die Stadt des gelben Teufels" zusammen. Er ließ sich dann auf Capri nieder, wo er sehr zurückgezogen lebte und fast nur mit Landsleuten verkehrte. Während des Weltkriegs kam er nach Rußland zurück und erneuerte seine Zeitung von 1905, die „Nowaja Shisn". Er kämpfte in ihr unentwegt für

Frieden und Völkerversöhnung, begrüßte die Revolution von 1917 mit lebhafter Freude, schrieb aber schon unmittelbar nach dem Umsturz, geistig bedeute die Revolution an sich weder eine Heilung noch eine Bereicherung der Nation; sie schaffe höchstens die Vorbedingungen dazu. „Ist die Revolution nicht imstande, sofort im Lande eine angestrengte aufbauende Kulturarbeit wachzurufen, so ist sie vergeblich gewesen, und wir sind ein Volk, das nicht lebensfähig ist." Im Namen der Kultur bekämpfte der einstige Sänger des Lumpenproletariats dann den Terror der Bolschewisten, deren Partei er 1905 selbst angehört hatte, mit einer Heftigkeit, die ihm den Namen eines „Verräters am Proletariat" einbrachte. Ein Jahr darauf schloß er Frieden mit Lenin, um zu retten, was an Kulturwerten noch zu retten war, und tatsächlich haben die russischen Schriftsteller und Gelehrten seinem unermüdlichen Eintreten für ihre Interessen sehr viel zu danken. Angeblich aus Gesundheitsrücksichten, in Wirklichkeit wohl infolge neuer Unstimmigkeiten mit der Sowetregierung verließ Gorkij 1921 Rußland zum zweitenmal.

Auf Gorkijs dichterische Werke aus den Jahren 1904—13 einzugehen, verlohnt sich kaum. Unter den unzähligen Dramen verdienen allenfalls die beiden frühesten, „Sommerfrischler" (1904) und „Kinder der Sonne", einige Beachtung. Durch die als Drama ganz verfehlten „Sommerfrischler" geht immerhin noch ein großer Zug: der leidenschaftliche, glühende Haß gegen Bourgeoisie und Spießertum, deren Vertreter der Dichter jetzt nicht mehr unter Kleinbürgern und Handwerkern, sondern unter der sogenannten „Intelligenz" sucht. Und aus den „Kindern der Sonne" (1905) hätte sogar eine echte Tragödie werden können. Sonnenkinder sind die Vertreter der „höhern Intelligenz", die Denker und Dichter, die von einer lichten Zukunft der Menschheit träumen und für diese Zukunft arbeiten. Aber während sie im Laboratorium und am Schreibtisch tätig sind, tappt die wirkliche „Menschheit", der das Schaffen der Sonnenkinder doch zugute kommen soll, im Dunkeln. Die Masse bleibt stumpf und roh; ihr Haß gegen die Höherstehenden wird immer größer, und endlich löscht der Sturm aus der Tiefe die zitternde Flamme der Höhe aus. Ein wirklicher Tragödienstoff; aber bei Gorkij steht nicht Kraft gegen Kraft, sondern Roheit gegen Schwäche. Der Chemiker Protasow ist kein großer Gelehrter, sondern ein Egoist und Feigling; der Maler Wagin, der immerhin einige geniale Züge aufweist, offenbart die Größe seiner Persönlichkeit schließlich nur darin, daß er seinem Freunde die Frau abspenstig zu machen sucht. So wird das allmächtige Walten der rächenden und ausgleichenden Gottheit zur Privatsache eines kleinen Kreises wenig angenehmer Leute herabgedrückt; die „Kinder der Sonne" sind nur ein kleines jämmerliches Gewächs auf dem Leibe des Riesen, der Jahrhunderte geschlafen hat, nun aber erwacht und das juckende Geschwür wegkratzt, mag dabei auch etwas von seinem eignen Blute fließen.

Gorkijs Erzählungen und Romane aus seiner marxistischen Zeit sind entweder Wiederholungen der alten Motive („Bukojomow") oder reine Tendenzdichtungen, wie „Die Mutter", die höchst unglaubwürdige Geschichte der „Bekehrung" einer einfachen Handwerkersfrau durch ihren Sohn und dessen Freunde, die allesamt stramme Marxisten sind, oder wie „Die Beichte", die Geschichte eines Gottsuchers, der sich schließlich zum „Glauben an die Menschheit" durchringt und den Himmel „den Engeln und den Spatzen" überläßt.

So schien Gorkij für die russische Literatur fast verloren. Da brachte das Jahr 1913 eine Überraschung: seine selbstbiographische Erzählung „Kindheit", der 1917 als zweiter Teil „Unter

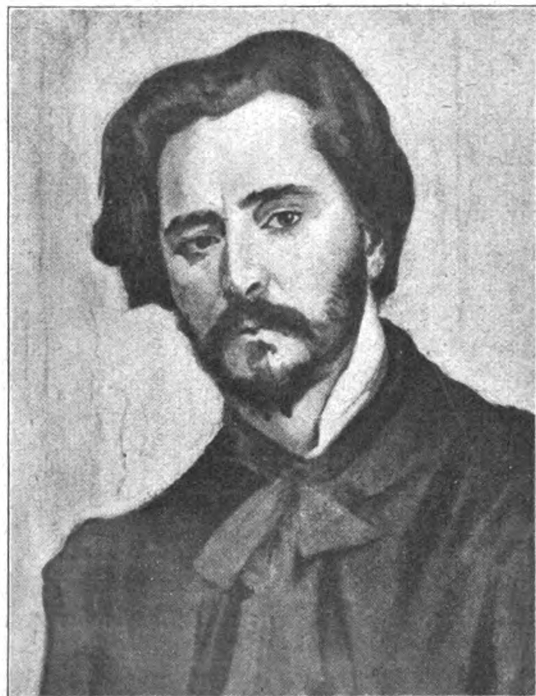
fremden Leuten" und 1923 als dritter „Meine Hochschuljahre" folgten. Die beiden Bücher sind nicht nur das Beste, was Gorkij geschrieben hat, sondern mit dem „Nachtasyl" wohl auch das einzige, was von seinen Werken die Zeiten überdauern wird. Die zwei Bände stehen in einer Reihe mit Aksakows „Familienchronik", Tolstojs selbstbiographischen Novellen und Korolenkos „Geschichte meines Zeitgenossen". Landadel — Großstadtadel — bürgerliche „Intelligenz" — Kleinbürgertum — so fügen sich diese Memoirenwerke zusammen zu einem umfassenden Bild des ganzen russischen Volkslebens. Wie Tolstoj will auch Gorkij keine eigentlichen „Memoiren" schreiben, sondern benutzt die eigene Vergangenheit als Stoff zu künstlerischer Gestaltung; aber während Tolstoj mit den äußeren Tatsachen willkürlich umspringt, um ein desto wahrhaftigeres Bild seiner innern Entwicklung zu geben, hält sich Gorkij auch bei der Darstellung aller äußern Ereignisse genau an die Wirklichkeit, verschweigt und ändert weder Personen noch Ortsnamen. Er nähert sich damit Korolenko, „komponiert" aber seine Darstellung viel mehr als dieser, was wieder an Aksakow erinnern würde, wenn Gorkij nicht weit weniger naiv wäre und in dem Aljoscha Peschkow der 80er Jahre den spätern Maxim Gorkij nicht viel stärker hervortreten ließe, als das in Wirklichkeit der Fall sein konnte. Im allgemeinen ist es ihm freilich mehr darum zu tun, die Umwelt zu schildern, in der er groß geworden ist, als das Werden der eigenen Persönlichkeit, und gerade das macht seine Jugenderinnerungen für den westeuropäischen Leser so wertvoll. Denn man gewinnt hier Einblick in eine ganz neue und fremde Welt, die man doch kennen muß, wenn man Rußland verstehen will. Die Welt des russischen Kleinbürgertums hat Gorkij zwar schon in frühern Werken wiederholt geschildert, nirgends aber bietet er ein so reiches, vielseitiges und objektives Bild wie hier. Auch die besten seiner frühern Werke sind durch falsche Romantik und aufdringliche Tendenz entstellt; erst in den selbstbiographischen Büchern erscheint er als reiner Wirklichkeitsdarsteller; er will nicht belehren und nicht erklären, sondern zeigt die Menschen seiner Umgebung so, wie sie waren oder wie er sie sah. Und eine reichere Galerie lebensvoller Gestalten hat er noch in keinem seiner frühern, rein dichterischen Werke vorgeführt. Alle sehen wir sie deutlich vor uns: die Großmutter mit ihren wundersamen Märchen und Liedern, den Großvater mit seinem finstern, strengen Gottesglauben, den Stiefvater, der seine Frau mit Fußtritten „zur Vernunft bringt", die Wäscherin, die ihre Tochter auf das Gymnasium schickt und selbst in der Gosse endet, den Schiffskoch, der sich die verschiedensten Bücher vorlesen läßt, nur um sich am Klang der Worte zu berauschen. Sie alle sind Rußland, jenes unbegreifliche, heilige, unheilige Rußland, von dem Gorkij sagt:

„Nicht das allein ist das Staunenswerte an unserm Dasein, daß die auf ihm lagernde Schicht viehischer Gemeinheit so fett und fruchtbar ist, sondern daß durch diese Schicht hindurch dennoch ein Helles, Gesundes, Schöpferisches emporwächst, ein Gütig-Menschliches, das uns fast vertrauen läßt, es sei auch uns noch eine Wiedergeburt zum lichten und reinen Menschentum beschieden."

Wenn Maxim Gorkij schließlich im Marxismus seinen „Glauben" fand, der ihn selig machte, ist der um drei Jahre jüngere Leonid Andrejew (Abb. 87) bis zuletzt Skeptiker und Anarchist geblieben. Er ist der Dichter des Chaos, das auch der Lyriker Tiutschew hinter allen Dingen lauern sah, der Dichter der Ratlosigkeit des Menschen vor dem Unergründlichen. Das Chaos erscheint bei ihm unter den verschiedensten Gestalten: als tierische Wollust („Der Abgrund"), als Krieg („Das rote Lachen"), als Wahnsinn („Der Gedanke"), am häufigsten als der Tod

schlechtweg. Der Tod ist für Andrejew nicht, wie für Sologub, der Erlöser aus dem chaotischen Leben, sondern er gerade trägt das Chaos in das Leben hinein; das grausige Gespenst, das am Ende der Bahn lauert, macht die ganze Bewegung auf dieser Bahn sinnlos.

Aus der Erkenntnis dieser wirklichen oder scheinbaren Sinnlosigkeit kommt den Helden Andrejews ihre Zerstörungswut. Es treibt und drängt sie, den Blinden gewaltsam die Augen zu öffnen, sie herauszureißen aus dem Paradies der Lebenslüge. Sie sind alle neidisch und schadenfroh. Aber die Lüge ist immer stärker als sie. Aus allen seinen Himmeln gerissen, findet der Mensch immer noch einen neuen Himmel, in den er vor dem Chaos flüchtet. Er findet immer wieder eine neue Schlafmütze, die er sich über Augen und Ohren zieht, um sich dann vorzulügen, daß die Dinge gar nicht vorhanden seien, weil er sie nicht sehen könne.


Abb. 87. L. N. Andrejew.
Nach einem Gemälde von W. Serow aus dem Jahre 1907.

Wäre Leonid Andrejew imstande gewesen, diese Probleme künstlerisch zu bewältigen, so wäre er einer der größten Dichter der Weltliteratur geworden, der neben Ibsen, Dostojewskij und Strindberg genannt werden müßte. Aber er konnte die Probleme nur aufwerfen. Und weil er das in einer Zeit tat, die voll unruhigen Suchens und Sehnens war, so nahm man ebenso wie bei Gorkij das Wollen für die Tat und begeisterte sich für den Dichter, der das aussprach, was die Gemüter bewegte. Der Rückschlag war dann ebenso unvermeidlich wie bei Gorkij. Er wurde für Andrejew noch verhängnisvoller, weil Andrejew sich dem Publikum gegenüber weit weniger widerstandsfähig zeigte als Gorkij. Der fabelhafte Erfolg seiner Werke, das unvernünftige Beifallsgebrüll und die ebenso unvernünftigen Angriffe raubten ihm die Möglichkeit, „still an sich selber zu bauen". Er gewöhnte sich daran, Sensation zu machen; was bei seinen ersten Erzählungen als Ausgeburt einer jugendlich unreifen und ungeschulten Phantasie gelten konnte, das wurde später zu bewußter Mache, zu berechneter Effekthascherei. „Er will mir bange machen, aber ich fürchte mich nicht", sagte der alte Tolstoj von einer der spätern Erzählungen Andrejews.

Leonid Nikolajewitsch Andrejew wurde 1871 in Oriol als Sohn eines Landmessers geboren. Er studierte in Petersburg und Moskau Rechtswissenschaft, war kurze Zeit im Bureau eines Rechtsanwalts beschäftigt, wandte sich aber bald der Journalistik zu. Seine erste größere Erzählung „So lebten sie" erschien 1901 in der Zeitschrift „Shisn"; 1902 erschien der erste Band seiner Novellen, der kaum geringeres Aufsehen erregte als der erste Novellenband Gorkijs. Im Revolutionsjahr 1905 gehörte Andrejew mit zu den Führern

der bolschewistischen Partei, von der er sich 1917 lossagte; nach der Revolution lebte er mehrere Jahre in Deutschland. Später war sein Lieblingsaufenthalt Mustamäggi in Finnland, wo er eine eigene Villa besaß. Hierher flüchtete er auch aus dem bolschewistischen Chaos. Er starb im September 1919 am Herzschlag.

Im Gegensatz zu dem Schaffen Tschechows und Gorkijs, die beide von Tolstoj kommen, bewegt sich das Schaffen Andrejews durchaus in der Linie Dostojewskijs. Es ist ihm immer nur um die nackte menschliche Seele zu tun, nie um die Umwelt, in der die Seele sich entwickelt und geformt hat. Daher im zweiten Abschnitt seines Schaffens, nach 1905, die Vorliebe für allegorisierende, symbolisierende Dichtungen, deren Personen nicht mehr Iwan Iwanowitsch und Maria Wasiljewna heißen, sondern „der Mensch" schlechthin oder „König Hunger" oder „Anathema". Aber mit Recht redet der russische Literarhistoriker Iwanow-Rasumnik von einem „Symbolismus ad usum Delphini", d. h. eines Publikums, das für Nadson (vgl. S. 366) schwärmte und mit Tiutschew nichts anzufangen wußte, das sich von irgendeinem beliebten Professor gern in die Anfangsgründe der Philosophie einführen ließ, aber einem Wladimir Solowjow hilflos gegenüberstand. Daher sind diese allegorischen Dramen, wie „König Hunger", „Der Ozean", „Die schwarzen Masken", heute völlig ungenießbar. Selbst das beliebteste dieser Stücke, das auch in Deutschland aufgeführte „Leben des Menschen" (1906), wirkt trotz gelungener Einzelheiten stillos. Es handelt sich um nichts Geringeres als den kühnen Versuch, das Leben des Menschen in einem durch und durch typischen Fall zu veranschaulichen. Das Spiel beginnt mit einem Prolog des „Grauen", der Verkörperung jener geheimnisvollen Macht, die über allem Leben herrscht, die der Mensch nie fassen kann, die er aber gefaßt zu haben glaubt, wenn er ihr einen Namen gegeben hat: Schicksal, Gott, Naturgesetz. Im Laufe des ganzen Schauspiels steht der Graue stumm und unbeweglich in der Ecke. Der Mensch mag ihn triumphierend zum Kampf herausfordern, er mag ihm fluchen: die wildesten und süßesten Worte zerschellen an ihm wie an einem demantenen Felsen. Nur die brennende Kerze in seiner Hand wird immer kleiner. „Geburt", „Liebe und Armut", „Fest", „Unglück" und „Tod" sind die einzelnen Aufzüge des Dramas betitelt und damit schon sein ganzer Inhalt bezeichnet. Aber nur der erste Akt, „Geburt des Menschen", ist ganz typisch gehalten, ganz auf die einfachsten Grundlinien zurückgeführt; er wirkt jedoch nur grotesk. Wo Andrejew lyrisch oder tragisch zu kommen versucht, da individualisiert er seine Gestalten unwillkürlich so stark, daß wir nicht mehr das Leben des Menschen, sondern das Leben eines Menschen vor uns haben. So bietet der zweite Akt, der beste im ganzen Stück, eine an sich sehr hübsche Idylle, die aber nichts weniger als typisch für das Liebesleben des Menschen schlechthin ist, und der vierte Akt, in dem „der Mensch" den Tod seines Sohnes beweint, ist rührselige Komödie im übelsten Kotzebuestil.

Viel „symbolischer" wirken die Dichtungen Andrejews, die sich ganz realistisch zu geben scheinen. Ja, je stärker die realistischen Einzelheiten herausgearbeitet sind, desto mehr empfindet man das Ewige, Allgemeinmenschliche. Hier hat man wirklich oft das Gefühl, als spiegelten sich Weltengeschicke im Einzelerlebnis unbedeutender Menschen. So in manchen frühen Erzählungen Andrejews, wie der „Geschichte des Sergej Petrowitsch", eines armen Studenten, der sich an Nietzsche „überlesen" hat und sich das Leben nimmt, weil ihm graut vor der furchtbaren Einsamkeit des Übermenschen; oder „Der Gedanke" (1902, in Deutschland nur durch die vergröbernde Dramatisierung bekannt, zu der sich der Dichter 1912

leider hergegeben hatte): der Doktor Kerschenzew stellt sich wahnsinnig, um ungestraft einen Mord begehen zu können; als er nach vollbrachter Tat zur Untersuchung ins Irrenhaus gebracht worden ist, packt ihn plötzlich „der Gedanke": spielte ich den Wahnsinnigen nicht darum so ausgezeichnet, weil der Mordplan schon Wahnsinn war?

Hierher gehört auch Andrejews beste Erzählung „Die Geschichte von den sieben Gehenkten" (1908), die den Dichter ganz auf den Pfaden Dostojewskijs zeigt. Prachtvoll sind die einzelnen „Verbrecher" gezeichnet. Überzeugend und ergreifend ist die Darstellung, wie jeder sich auf seine Weise mit dem Tode abfindet, wie schließlich alle, da das Irdische von ihnen abgefallen ist, sich zu einer Gemeinschaft zusammenschließen und an den Galgen gehen wie zu einem Fest.

An Dostojewskij gemahnt auch das bedeutendste unter den vielen, allzu vielen Dramen Andrejews: „Sawwa" (1906). Der Titelheld ist ein Revolutionär vom Schlage der Raskolnikow und Kirillow; es geht ihm nicht um die Staatsordnung, sondern um die Weltordnung. Er will wissen, ob der Mensch wirklich zu ewiger Sklaverei verdammt oder zu Höherem bestimmt ist. Darum will er ihm erst seinen Glauben nehmen, damit er von Angesicht zu Angesicht seinem Schicksal gegenüberstehe, „der nackte Mensch auf der nackten Erde". In dem Kloster seiner Vaterstadt befindet sich ein wundertätiges Christusbild, zu dem alljährlich Tausende wallfahrten, um gestärkt und getröstet wieder heimzuziehen. Dieses Bild will Sawwa durch eine Höllenmaschine in die Luft sprengen. Sehen die Leute ihren angebeteten Gott in Stücke gehen, dann ist es zu Ende mit ihrem Köhlerglauben. Aber der verbummelte Mönch, den Sawwa für seinen Anschlag gedungen hat, bekommt im letzten Augenblick Angst und beichtet alles dem Prior. Der schlaue Pfaffe benutzt die gute Gelegenheit sofort auf seine Weise: er läßt das Bild entfernen und nach der Explosion wieder an seinen Platz stellen. Nun ist das „Wunder" da und die empörte gläubige Menge zerreißt den Schänder ihres Heiligtums in Stücke. Aber Sawwa stirbt mit Siegermiene, denn er hat die grause Wahrheit alles Seins erkannt. Herrscher der Welt ist das Chaos. Der Mensch ist ein elendes Geschöpf, das seinen Untergang vollauf verdient.

Andrejew hat sehr viel geschrieben, und in der großen Menge findet sich ein gut Teil Minderwertiges, Halbgelungenes und ganz Mißlungenes. Bei ihm empfand man das Versagen des dichterischen Könnens noch peinlicher als bei Gorkij, weil er sich so ungeheure Aufgaben zu stellen schien. Man begann mit Recht zu zweifeln, daß er es ernst und ehrlich meinte. Denn es ist undenkbar, daß ein wirklicher Dichter das Problem von Chaos und Kosmos, Weltall und Individuum alljährlich in zwei Dramen und einem halben Dutzend Novellen mit der innern Anteilnahme verarbeitet, die ein solcher Stoff doch wohl erfordert. Was man anfangs als Eigenart Andrejews freudig begrüßt hatte, wurde immer mehr zur Manier. In den Jahren vor dem Kriege schien der Dichter Andrejew, obgleich oder gerade weil seine Fruchtbarkeit nicht geringer geworden war, endgültig abgetan. Da brachte das Kriegsjahr 1915 eine Überraschung: die Novelle „Das Joch des Krieges", die wohl zu dem Besten gehört, was die an wirklich bedeutenden Werken so arme Kriegsdichtung in Europa hervorgebracht hat.

Mit dem Problem des Krieges hatte sich Andrejew bereits 1905 im „Roten Lachen" befaßt, das unter dem unmittelbaren Eindruck des russisch-japanischen Krieges entstand. Die Novelle war schon in der Form verfehlt: ein junger Schriftsteller kehrt als Krüppel aus dem

Kriege zurück und wird wahnsinnig, nachdem er mehrere Tage lang unermüdlich beschäftigt war, seine Kriegserinnerungen und seine wirren Friedens- und Weltbeglückungsphantasien zu Papier zu bringen. Er stirbt am Schreibtisch, und sein Bruder ordnet den handschriftlichen Nachlaß, ergänzt die Lücken und knüpft an die Betrachtungen des Verstorbenen seine eigenen. Darüber wird auch er wahnsinnig. So weiß man bei den Schilderungen von all dem „Wahnsinn und Entsetzen" nie, was von dem Erzähler wirklich erlebt, was nur die Ausgeburt seiner kranken Phantasie und was von dem Bruder hinzugefügt worden ist. Dadurch verlieren die Ausführungen des Dichters einen großen Teil ihrer Beweiskraft; Tolstojs schlichte Schilderungen der Kämpfe um Sewastopol, Garschins „Vier Tage" wirken viel überzeugender, weil wir hier das Erlebte spüren, während Andrejew durch die Häufung der Greuel oft das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung erzielt; in den Blut-, Pulver- und Leichengeruch des Schlachtfeldes mischt sich allzuviel Stubenluft.

Darum eben wirkt „Das Joch des Krieges" so viel überzeugender, weil Andrejew, der weder 1904 noch 1914 im Felde war, hier nicht den Krieg selbst darzustellen sucht, sondern nur seine Wirkung auf einen Daheimgebliebenen. Und dieser Daheimgebliebene ist ein gewöhnlicher Durchschnittsmensch, ein biederer Bankbeamter, der sich nie um die große Politik gekümmert hat und der nun dem großen Weltgeschehen ganz ratlos gegenübersteht. Um was es sich in diesem Krieg handelt, weiß er nicht und will er nicht wissen; mögen sich „Politiker, Journalisten und andere höhere Geister" darüber unterhalten; er hat den Krieg nicht gewollt. Er ist glücklich, daß er als 45jähriger nicht mehr eingezogen werden kann. Aber es wird von Tag zu Tag schwieriger, über die Dinge hinwegzusehen, immer stärker drückt das „Joch des Krieges" auf ihn und seine ganze Umgebung, bis er schließlich zusammenbricht. Als er seine Stelle verliert und brotlos zu werden fürchtet, will er sich nachts von der Brücke in die Newa stürzen. Da ergreift ihn plötzlich ein ganz eigenartiges Gefühl. Er erkennt sich als „einen jener Menschen, die man meint, wenn man die Worte ‚Leute', ‚Mensch', ‚Menschheit' ausspricht". „Und ich wußte, daß ich unsterblich sei, unsterblich bis zur Lächerlichkeit; Petersburg konnte tausendmal untergehn, ich würde immer leben." Mit andern Worten: er ist zur Erkenntnis der Unverwüstlichkeit des Philistertums gekommen, und mit dieser keineswegs beseligenden Erkenntnis, deren eigentliche Ursache die einfache Todesfurcht ist – geht er wieder nach Hause und erfährt von seiner Frau, daß sie ihm eine Anstellung bei irgendeinem Kriegsamt verschafft hat. So kann er sein Leben weiter fristen, aber er bleibt ein innerlich gebrochener, hilfloser, armer Spießer, und die letzten Worte seines Tagebuchs lauten: „Ich weine, weine, weine!"

Der Spießer ist ein internationales Gewächs, und darum wirkt Andrejews Buch auch auf den westeuropäischen Leser sehr stark. Tausende haben in Deutschland, Frankreich, England den Krieg nicht anders erlebt als dieser Ilja Petrowitsch. Daß das Buch aber gerade in Rußland geschrieben wurde, ist bezeichnend nicht nur für Andrejew, sondern auch für die Stellung der gesamten russischen Gesellschaft zum Kriege. In dieser Beziehung ist es viel aufschlußreicher als das „Rote Lachen" mit all seinen phantastischen Greueln.

Um Maxim Gorkij und den von ihm gegründeten Verlag „Snanije" („Wissen") gruppierte sich bald eine ganze Schar jüngerer Schriftsteller, die man in literarischen Kreisen spöttisch „Podmaximki" (etwa „Maxims Gesellen") nannte. Ihre Arbeiten erschienen in zahlreichen,

von dem Snanije-Verlag herausgegebenen Sammelbänden („Sborniki") und in Zeitschriften marxistischer Richtung, wie „Shisn" („Leben"), „Prawda" („Wahrheit"), „Mir Boshij" („Gottes Welt"). Dichter ersten Ranges sind nicht unter ihnen; sie bieten gute Durchschnittsware, wertvoll vor allem als Stoff zur Kennzeichnung der russischen Gesellschaft; ihre künstlerische Form ist der alte Realismus; sie sind Epigonen der Epigonen Korolenko, Garschin usw.

Ganz in Gorkijs Fußstapfen wandelt Skitaletz („der Heimatlose", eigentlich Stepan Gawrilowitsch Petrow). Er ist aber noch roher und noch weniger Künstler als sein Meister. Seine großsprecherischen Proletarierhelden, die (wie in den „Lichtstümpfchen") ihren Haß gegen das Spießertum und ihre freiheitliche Gesinnung durch wüste Zechereien und Straßenradau kundgeben, wirken schließlich nur noch lächerlich. Fürchterlich sind die Verse von Skitaletz.

Eine weit liebenswürdigere Erscheinung ist Jewgenij Nikolajewitsch Tschirikow (geb. 1864), der in vielen Novellen und Theaterstücken das Provinzleben schildert, manchmal an Tschechow erinnernd, nur viel oberflächlicher und derber. Das Beste von ihm sind einige Lustspiele, wie „Iwan Mironytsch", in dem ein Pedant von Schulmeister nicht übel hingestellt ist. Sehr viel Aufsehen erregte sein Pogromdrama „Die Juden", das auch in Deutschland aufgeführt worden ist; daraufhin ist Tschirikow von deutschen Kritikern mehrfach als Jude bezeichnet worden. Er ist aber als Sohn eines Geistlichen rassenreinster Russe.

Vollblutjude ist dagegen Semion Salomonowitsch Juschkewitsch (geb. 1868), der sich auch fast ganz auf die Darstellung jüdischen Lebens und jüdischen Elends beschränkt. Wenn er einmal die Ghetto verläßt, versagt er regelmäßig. Seine Judengeschichten sind schon durch die Geschlossenheit ihres Milieus bemerkenswert: nicht der Gegensatz zwischen Christen und Juden wird dargestellt, sondern wir sehen die Ostjuden unter sich. Auch wenn das so beliebte Thema des Verhältnisses zwischen Kapital und Arbeit behandelt wird, werden nicht von den Christen unterdrückte Juden oder von den Juden ausgebeutete Christen gezeigt, sondern jüdischer Kapitalismus und jüdisches Proletariat einander gegenübergestellt, wie in dem Drama „Der König". Eigentümlich wirkt der weichlich-wehmütige Ton, in dem Juschkewitsch seine schauerlichen Geschichten erzählt. Ein anderer Jude, David Jakowlewitsch Ajsman (geb. 1869), ist in seinen Ghettogeschichten viel harmloser und viel schablonenhafter.

Fast ganz auf bestimmte Einzelgebiete beschränkt sich auch Sergej Iwanowitsch Gusew-Orenburgskij (geb. 1867) mit seinen Popengeschichten, Sergej Konduruschkin mit seinen Geschichten aus Syrien, in denen die Wüstenaraber als unbewußte Marxisten erscheinen, N. Garin (eigentlich Nikolaj Georgijewitsch Michajlowskij, 1852–1906) mit seinen Kinder- und Gymnasiastengeschichten („Tiomas Kindheit" usw.), bei denen man allerdings nicht an Ludwig Thomas Lausbubengeschichten denken darf. „Der deutsche Leser wird über die Frühreife der russischen Jugend staunen, die schon in Tertia und Sekunda nur Pisarew, J. St. Mill, Buckle usw. liest, die Menschheit beglückt und das Latein bespuckt", bemerkt A. Brückner. Als Dramatiker, der zu den größten Hoffnungen zu berechtigen schien, führte sich 1901 S. Najdionow (eigentlich Sergej Alexejewitsch Alexejew, 1869 bis 1918) mit dem Schauspiel „Waniuschins Kinder" ein, das den ewigen Streit zwischen Alt und Jung in sehr gut gesehener kleinbürgerlicher Umwelt vorführte. Die Hoffnungen wurden durch die spätern Dramen Najdionows leider getäuscht.

Der folgerichtigste Marxist unter den Erzählern der Zeit um 1900 ist W. Weresajew (eigentlich Vikentij Vikentjewitsch Smidowitsch, geb. 1866, Arzt wie Tschechow), der in seinen Bauernnovellen und -skizzen mit Vorliebe die Zersetzung der alten kommunistischen Landgemeinde, die Proletarisierung der landarmen Bauern und das Eindringen des Industrialismus in das Dorf schildert. Seine Romane aus dem Leben der „Intelligenz" („Ohne Weg", „Zum Leben") sind vielleicht die wahrheitsgetreuesten Darstellungen der Zeit des Suchens nach einer neuen Weltanschauung, die für die russische Jugend in den 90er Jahren anbrach. Wie die alten Grundsätze ihre Kraft verloren haben, neue aber noch nicht gefunden sind, während das Leben unaufhaltsam fortschreitet und immer neue, immer größere Anforderungen stellt, das wird in Weresajews Romanen und Erzählungen nicht sowohl in bewegter Handlung dargestellt als in langen, aber immer fesselnden und geistreichen Gesprächen auseinandergesetzt. Sehr viel Aufsehen erregten Weresajews auch ins Deutsche übersetzte „Aufzeichnungen eines Arztes" (1901), in denen er von den Erfahrungen und Enttäuschungen seines Berufes, von den seelischen Kämpfen, die keinem Mediziner erspart bleiben, mit einer Ehrlichkeit und Offenherzigkeit ohnegleichen berichtete. Selbstverständlich hatte er alsbald die ganze Zunft gegen sich, die ihm vorwarf, er untergrabe durch seine leichtfertigen Bekenntnisse das Vertrauen zum Ärztestand.

Das stärkste Talent unter den Snanije-Leuten ist aber unzweifelhaft Alexander Iwanowitsch Kuprin (geb. 1870). Er war ursprünglich Offizier und lebt jetzt als einer der erbittertsten Gegner der Sowjetregierung in Paris. Der „Naturalismus des Alltags", von jeher die Stärke der Russen, hat in ihm seinen bedeutendsten Vertreter gefunden. Kuprin hat ein ungemein scharfes Auge für die Oberfläche des Lebens, für all seine Kleinigkeiten und Absonderlichkeiten; er versteht es meisterhaft, seine Personen und ihre Umgebung durch kleine, scheinbar belanglose Züge zu kennzeichnen. Ob er eine Judenhochzeit („Die Hochzeit") oder eine Instruktionsstunde im Kasernenhof („Der Zweikampf"), ein gemütliches Teestündchen im Bordell („Die Grube") oder eine Prügelei in einer Matrosenkneipe („Gambrinus") schildert, – alles hat die „klare, sichere Gegenwart", die Goethe am Kunstwerk so schätzte. Dabei ist er ein vorzüglicher Erzähler, der seine Leser bis zum letzten Augenblick in Spannung zu halten weiß, und er wäre vielleicht einer der besten Unterhaltungsschriftsteller der Weltliteratur geworden, wenn er sich in den Grenzen seiner großen Begabung zu halten gewußt hätte und sich von nichts anderm hätte leiten lassen als von seiner Lust zum Fabulieren und seiner Freude an realistischer Kleinmalerei. Aber als Sohn seines Volkes und seiner Zeit glaubt er jedem seiner Werke ein lehrhaftes Zöpfchen anhängen zu müssen. Dadurch hat er schon sein erstes größeres Werk, das ihn berühmt machte, den Militärroman „Ein Zweikampf" (1904) verdorben. Mit photographischer Treue sind hier die verschiedenen Typen der „kleinen Garnison" dargestellt, vor allem der Held selbst, der Leutnant Romaschow, keine Idealgestalt, sondern ein platter Alltagsmensch, „halb Hamlet, halb Hanswurst", der nicht anders denken kann als in Romanphrasen; daneben all die andern: der arme verheiratete Leutnant, der sich alljährlich unter redlichem Beistand seiner ehrgeizigen Gattin zum Examen in die Kriegsakademie vorbereitet und regelmäßig durchfällt; der Säufer Nasanskij, der im Dusel seine eigentümliche Kriegs- und Friedensphilosophie entwickelt, wie sie eben nur ein schnapsumnebeltes Leutnantsgehirn erzeugen kann; der sogenannte „Brehm" mit seiner Hausmenagerie von Meerschweinchen,

Kaninchen, Hunden, Kanarienvögeln usw. Leider aber begnügt sich der Dichter nicht damit, sondern fängt gleich seinem Nasanskij zu predigen an und zerstört damit die Wirkung seiner glänzenden Schilderungen. Dasselbe sehen wir in seinem Bordellroman „Die Grube", dessen zweiter, höchst überflüssiger Teil allerdings besser nicht geschrieben worden wäre. Der erste Teil aber übertrifft an Naturtreue der Darstellung den vielgerühmten „Heiligen Skarabäus" der Else Jerusalem und gibt sich dabei mit einer so kühlen Sachlichkeit, daß jeder Gedanke an „Anstößigkeit" ausgeschlossen erscheint. Nur zeigt Kuprin wieder nicht genug Vertrauen zu der Fassungsgabe seiner Leser und führt als handelnde Person einen philosophierenden Journalisten ein, der in dem Hause „Studien" macht und seine Weisheit allzu bereitwillig zum besten gibt. Dabei sind seine Betrachtungen so reich an flachen Gemeinplätzen, daß man sich wundert, wie der Dichter aus den Dingen, die er so anschaulich und lebenswahr schildert, keine andern Schlüsse hat ziehen können. Doch so geht es Kuprin immer: sein großes darstellerisches Talent ist sich der Tragweite dessen, was es darstellt, gar nicht oder nur halb bewußt. Was sich unter der von ihm geschilderten Oberfläche des Lebens verbirgt, erkennt er selbst nicht genau, möchte es aber bestimmen und verfällt dann jedesmal der Phrase. Sobald er seinen Blick vom Einzelnen zum Allgemeinen zu erheben sucht, weiß er sich keinen Rat. Aber wo er beim Einzelnen bleibt, da zeigt er sich immer wieder als Meister des Alltagsnaturalismus.

4. Dekadenten und Symbolisten.

Der Marxismus hat einen neuen frischen Zug in das russische Geistesleben gebracht, hatte den Suchenden und Verzweifelnden neue Ziele und Aufgaben gestellt, in der Kunst aber blieb alles beim alten. Ja, mehr denn je war man geneigt, ihr eine nur dienende Rolle zuzuweisen, von ihr zu verlangen, daß sie sich einzig und allein mit den Problemen des Tages auseinanderzusetzen habe, und zwar genau so, wie das Parteiprogramm es erforderte. Die Zeit der Dobroliubow und Pisarew schien wiedergekehrt, doch weil dieser Zeit die Turgenew, Saltykow, Nekrasow und Ostrowskij fehlten, so begnügte man sich mit Leuten wie Skitalez und Juschkewitsch. Als dann aber um die Jahrhundertwende eine wirkliche Revolution in der Kunst ausbrach, hatte man im Lager der politischen und sozialen Revolutionäre nur Spott und Verachtung für die Neuerer. Einer der Führer der literarischen Revolution, N. M. Minskij, schildert die Zeit seiner ersten literarischen Versuche folgendermaßen:

„Als meine ersten Verse gedruckt wurden, lief das literarische Glaubensbekenntnis auf ein paar unantastbare Lehrsätze hinaus, unter denen an erster Stelle die Liebe zu den Menschen stand. Jede Dichtung, gleichviel ob Vers oder Prosa, mußte von warmem oder gar flammendem Mitgefühl mit der leidenden Menschheit im allgemeinen und dem Volk im besondern durchglüht sein. Daraus ergaben sich zwei untergeordnete Lehrsätze: die Forderung realistischer Wirklichkeitsdarstellung und die Ablehnung jeglicher Metaphysik und Religion, da diese für politisch reaktionär galten. Über der genauen Einhaltung dieser Gebote wachten die Stützen der radikalen Partei: Michajlowskij, Skabitschewskij, Protopopow usw. Sie waren die Diktatoren der literarischen Kritik; die Liktoren zur Vollstreckung ihrer Urteile aber lieferte ihnen die studierende Jugend. Natürlich entsprachen nicht alle Schriftsteller allen Dogmen, auch die allgemein anerkannten nicht. Dostojewskij vergab man seine Religiosität, Tolstoj seine Verneinung des politischen Kampfes, Turgenew seinen Hang zur

Ästhetik, Wladimir Solowjow seine Philosophie; man vergab ihnen diese Sünden um ihrer eifrigen Predigt der Menschenliebe willen. In der Lyrik herrschten Nekrasow und Plestschejew, und als Grundmotive des dichterischen Schaffens galten nur die Durtöne der Rache, des Aufrufs zum Kampf, und die Molltöne der Trauer, der Klage über die trübe Zeit."

Gegen drei papierne Mauern rannten die jungen Dichter an: die ausschließliche Geltung der sozialen Probleme als Stoff für den Dichter, den Materialismus und die Vernachlässigung der Form. Sie waren Individualisten, Gottsucher und Sprachkünstler. Ihre ersten Schritte waren tastend und unbeholfen; es war daher ein leichtes, sie lächerlich zu machen. In ihrem Kampf gegen das ihrer Meinung nach Alte und Überlebte traten sie mit so knabenhafter Dreistigkeit und Selbstüberhebung auf, daß sie bei den Angegriffenen Zorn und Empörung hervorriefen. Man hatte auch schnell einen Namen für sie gefunden; weil sie an gewisse Strömungen in der französischen Literatur anzuknüpfen schienen, taufte man sie „Dekadenten", und diese Bezeichnung bürgerte sich in Rußland so ein, daß man sie um 1900 herum unterschiedslos auf alle nicht-naturalistische und nicht-politische Kunst anwandte. „Dekadenten" waren Paul Verlaine und Oscar Wilde, Arnold Böcklin und die englischen Präraffaeliten, Henrik Ibsen und Gerhart Hauptmann, der in Rußland zuerst durch „Hanneles Himmelfahrt" bekannt wurde, denn die „Weber" waren selbstverständlich verboten. Dekadent war die Philosophie Nietzsches und die Musik Richard Wagners.

So verschieden geartet wie die hier genannten Vertreter des westeuropäischen Geisteslebens waren auch die russischen „Dekadenten". Wenn sie anfangs in einer geschlossenen Gruppe auftraten, so war das nur durch die Angriffe veranlaßt, die von rechts und links gegen sie gerichtet wurden und gegen die eine wirksame Verteidigung nicht möglich war, wenn man getrennt marschierte. Innerhalb der Gruppe aber waren die Gegensätze sehr groß. Man wollte eine Kunst, die nicht vom Tage und nicht von der Menge abhängig war, sondern die dem Ewigen dienen und das Ewige verkörpern sollte. Was aber unter dem Ewigen zu verstehen sei, darüber gingen die Anschauungen sehr weit auseinander. Daher spaltete sich die nur in der Ablehnung des Naturalismus und Rationalismus einige Gruppe sehr bald in eine Menge von Untergruppen und -strömungen. Ehe es aber soweit kam, mußten die Dekadenten sich Gelegenheit geschaffen haben, überhaupt zu Worte zu kommen. Die alten Zeitschriften vom Schlage des „Westnik Jewropy" und „Russkij Westnik" blieben ihnen selbstverständlich verschlossen. Der erste Versuch, in die feindliche Festung einzudringen, wurde gemacht, als die Schriftstellerin Liubow Gurewitsch die Leitung der radikalen Zeitschrift „Sewernyj Westnik" („Nordischer Bote") übernahm und der Kritiker Wolynskij (Deckname für Akim Flechser, geb. 1863) in einer Reihe von Aufsätzen seinen Kollegen aus den 60er Jahren, den Dobroliubow, Pisarew usw., Mangel an philosophischer Bildung und ästhetischem Empfinden vorzuwerfen begann und in die religiöse Mystik der Dostojewskijschen „Dämonen" und „Brüder Karamasow" einzudringen versuchte. Die Folge war das Ausscheiden der bisherigen „Stützen" des Blattes, zu denen u. a. Michajlowskij gehört hatte. Das Publikum war aber noch nicht gewillt, mit den Neuerern zu gehen, und so mußte der „Nordische Bote" sein Erscheinen bald einstellen. 1899 gründete der Kunstschriftsteller Sergej Diagilew die Zeitschrift „Mir Iskusstwa" („Kunstwelt"), die zwar vor allem der bildenden Kunst dienen sollte und diente, aber auch die moderne Dichtung begünstigte. 1900 wurde in Moskau ein eigener Verlag für moderne Literatur gegründet, der sich „Skorpion"

nannte und neben zahlreichen Büchern alljährlich einen Musenalmanach herausbrachte. Der Titel des Almanachs, „Sewernyje Zwety“ („Nordische Blumen“), knüpfte bewußt an Puschkin und Delwig an, zur großen Entrüstung der Hüter des Alten, die darin eine grenzenlose Anmaßung, ja Majestätsbeleidigung sahen. 1904 begann in demselben Verlag eine Monatsschrift „Wesy“ („Die Wage“) zu erscheinen, die bis 1909 bestand.

Zwischen 1905 und 1910 beobachten wir immer mehr Sezessiönchen aus der großen russischen Sezession. Sie kommen in der Gründung immer neuer Verlagsunternehmungen und Zeitschriften zum Ausdruck: so der Verlag „Gryph“ in Moskau, die mit ungeheuren Geldmitteln ins Leben gerufene Zeitschrift „Solotoje Runo“ („Das goldene Vlies“), deren Begründer ein den Kunstmäzen spielender Moskauer Großindustrieller war, die Petersburger Zeitschrift „Apollon“ usw. Alle diese Unternehmungen waren nur von kurzer Dauer, freilich aus andern Ursachen als zehn Jahre vorher. Die neue Kunst hatte sich inzwischen durchgesetzt und ihren Vertretern standen fast alle großen Zeitschriften zur Verfügung.

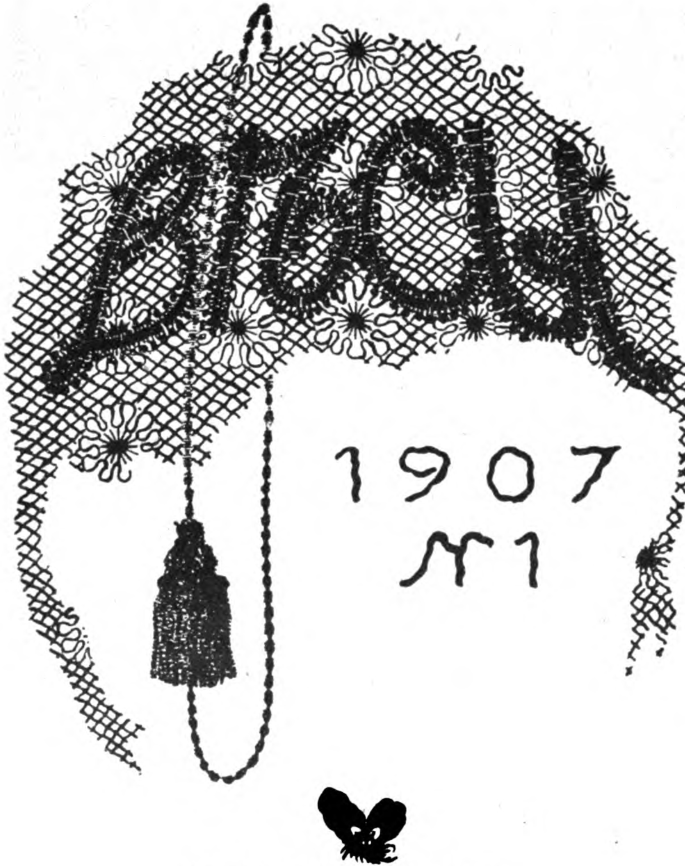


Abb. 88. Umschlagzeichnung von A. Feofilaktow zur Zeitschrift „Wesy“ („Die Wage“).

Die Kunst der Dekadenten war individualistisch; sie war aber keineswegs ausgesprochen antisozial, wie ihr oft vorgeworfen wurde, und erst recht nicht reaktionär; man begriff in Rußland nicht, daß die Betonung der selbstherrlichen Persönlichkeit ebenso revolutionär ist wie der Marxismus, und war daher sehr erstaunt über die Stellungnahme vieler Dekadenten zur Revolution.

Die Kunst der Dekadenten war gegen den Naturalismus gerichtet; sie sah ihr Endziel nicht in der bloßen Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern wollte vordringen zu dem Urgrund der Dinge, dem Ewigen, von dem das Irdische nur Erscheinungsform ist, das sich nie in Worte fassen läßt, sondern nur im Sinnbild geahnt werden kann. Ihre Kunst ist daher symbolistisch. Ihre Meister sind nur scheinbar die modernen Franzosen. Deren Einfluß, so

stark er im Anfang auch war, wurde bald überwunden, und dann trat immer deutlicher der Zusammenhang zwischen den Dekadenten und Tiutschew und Feth zutage.

Die Kunst der Dekadenten war ferner gegen den Materialismus und Rationalismus gerichtet, der den Radikalen der 60er Jahre und den Marxisten der 90er Jahre die Vorbedingung jeder politisch-fortschrittlichen Gesinnung war. Die neue Kunst war metaphysisch, religiös, mystisch. Daher die große Bedeutung, die Dostojewskij jetzt gewinnt; erst jetzt wird man ihm ganz gerecht und erkennt sein wahres Wesen.

Da für die Dekadenten Dichten nicht die Behandlung eines „Themas" oder „Problems" hieß, sondern ein Aussprechen tiefsten persönlichen Empfindens, mußten sie verlangen, daß Form und Inhalt des Kunstwerks in vollem Einklang miteinander stehen. Gerade die Form, der Rhythmus, die Melodie der Sprache sollten das zum Ausdruck bringen, was das Wort an sich nicht auszusprechen vermochte, worauf es aber vor allem ankam. Auch hier folgte man anfangs den Spuren Verlaines („de la musique avant toute chose") und seiner jüngern Nachfolger Mallarmé, Viélé-Griffin usw. Aber man erkannte bald, daß man noch mehr bei Puschkin und Baratynskij lernen konnte.

Zu den Vorläufern der russischen Moderne ist neben dem schon erwähnten Slutschewskij (S. 373) Konstantin Dmitrijewitsch Fofanow (1862—1911) zu zählen, ein Dichter, der schon bei Lebzeiten vergessen war, weil er sich durch Vielschreiberei und jeglichen Mangel an Selbstkritik um jedes Ansehen gebracht hatte. Aber ebenso wie Slutschewskij besaß er in seinen, mit den Jahren immer seltener werdenden glücklichen Augenblicken die Fähigkeit, die zartesten Schwingungen der Empfindung aufzufangen, in wenigen Worten stärkste Stimmungen auszulösen. Eigentümlich sind seine Naturschilderungen; er fühlt nicht nur die Seele der Landschaft, sondern er empfindet die Landschaft als einen Teil seines eignen Ich:

„Mir ist, als seien die gebeugten Trauerweiden
Am märchenstillen Teich, der schlafumfangen blaut,
Der dunkelschwere Wald, die nebelgrauen Heiden –
Als sei das alles nur ein Abglanz jener Freuden,
Die in der Seele ich mir weltentfernt gebaut."

(Übers. von K. Roellinghoff.)

Erstaunt ist man auch, bei diesem weichen Stimmungslyriker hin und wieder so starke, leidenschaftliche Töne zu vernehmen wie in dem „Mysterium der Liebe":

„Der Gott des Zorns, der einst von seinem Flammensitze
Im rotgelb rauchenden, schwerwolkigen Gewand,
Ergrimmt herniederwarf, gleich feurigen Schlangen, Blitze
Auf das entsetzte Land;

Der über Zions Stadt im Wetter hingezogen,
Und Sodom schonungslos mit Asche überzog,
Gott der Monarch, der stets Monarchen war gewogen
Und schwer des Sklaven Schulter bog;

Der preis die Erde gab der Pest und allen Plagen
Und seines Zorns vergaß bei flehender Psalmen Klang,
Wenn zu ihm drang sein Lob, vom Wind emporgetragen,
Weihrauch und Opferduft und Sang;

Jehova, der Tyrann, der fort aus Eden scheuchte
Sein eigenes Geschöpf, das erste Menschenpaar –
Er, der Gewaltige, der Gott der Rache, zeugte
Christus, der nichts als Liebe war." (Übers. von G. Bachmann.)

In einem Bilde von großartiger Kühnheit wird dann gezeigt, wie der Allgewaltige an das Lager Marias tritt und wie er in ihr, der verkörperten Reinheit und Unschuld, die Welt lieben lernt, die er einst in eigenwilliger Despotenlaune schuf, um sie wieder zerstören zu können. Fofanows „Mysterium der Liebe" ist übrigens in keiner Sammlung seiner Gedichte zu finden; es erschien in einer Zeitschrift, die daraufhin sofort beschlagnahmt wurde.



Abb. 89. K. D. Balmont.
Nach Photographie.

Zu den Vorläufern der Moderne gehört auch eine Frau, die jung verstorbene Myrrha Andrejewna Lochwitzkaja, verehel. Gibert (1869–1905), das ursprünglichste und weiblichste lyrische Talent unter den russischen Schriftstellerinnen. Sie hat nur ein Thema: die Liebe, und zwar weiß sie von Liebesleid sehr wenig zu sagen, um so mehr aber von dem Glück der schrankenlosen, hingebenden, durch und durch weiblichen Liebe. Von ihr gilt das Wort Goethes über Shakespeares Ophelia: sie schwebt ganz in einer süßen, reifen Sinnlichkeit. Aber diese Sinnlichkeit wirkt nie lüstern, weil sie rein und wahr ist. Die Gedichte der Lochwitzkaja wirken auch nie eintönig, so verschieden weiß sie das eine Thema abzuwandeln und so melodisch einschmeichelnd ist der Klang ihrer Verse. Dennoch war ihr früher Tod kaum ein Verlust für die russische Dichtung. Sie hatte sich in ihren Büchern ganz gegeben, und sie hätte sich weiterhin nur noch wiederholen können oder verstummen müssen.

Der Dichter, dem, um mit S. Wengerow zu reden, „der traurige Ruhm zuteil wurde, der Vater der russischen Dekadenz zu heißen", ist Nikolaj Maximowitsch Minskij (geb. 1855, eigentlich Wilenkin, Jude, wie Wolynskij-Flechser). Er begann in den 80er Jahren mit Versen im Stil Nadsons und Nekrasows, seine erste Gedichtsammlung wurde beschlagnahmt und die eingezogenen Exemplare vernichtet. Das trug natürlich nur zu der Beliebtheit des Dichters bei. Aber nun machte er plötzlich eine schroffe Wendung und wurde in seiner Dichtung „Kalte Worte" zum Prediger eines schrankenlosen Individualismus. In den darauf folgenden Gedichten und dem Bekenntnisbuch „Im Lichte des Gewissens" wird der Kultus des sich selbst vergötternden Ich weiter gepflegt. Aber die „Ewigen Lieder" sind nicht für die Ewigkeit geschrieben. Sie wirken kalt und gequält. Nur in ganz wenigen ist es Minskij

gelungen, einen philosophischen Gedanken in wirklich dichterischer Form auszusprechen. An Baratynskij darf man beim Lesen seiner Verse nicht denken. Auch sein Drama „Alma" ist nur eine schwache Ibsen-Nachahmung.

Allgemeines Aufsehen erregte es, als der Individualist Minskij sich bei Ausbruch der russischen Revolution 1905 der sozialdemokratischen Partei anschloß, gemeinschaftlich mit Maxim Gorkij die Zeitung „Nowaja Shisn" („Neues Leben") herausgab und sich als wütender Apostel der Diktatur des Proletariats gebärdete. Dann trieb ihn die Reaktion nach Paris. Während des Weltkriegs war er eine Zeitlang Berichterstatter an der französischen Front; als die zweite russische Revolution ausbrach, kämpfte er in Zeitungsaufsätzen und Vorträgen in Paris, Madrid und Berlin gegen die „Vorherrschaft der Muskeln über dem Hirn" und erklärte: „Wenn das Proletariat noch einmal die Waffe in die Hand bekommt und so ausholt, wie es das bei uns getan hat, dann ist die ganze europäische Kultur nur noch ein schöner Traum gewesen." Der heutigen Generation in Rußland tönt der Name Minskijs gleich dem Fofanows nur noch „wie eine alte halbverklungene Sage".

Der erste echte Dichter, den die Dekadenten ganz zu den ihren zählen konnten, ist der 1867 geborene Konstantin Dmitrijewitsch Balmont (Abb. 89), ein Lyriker, der in seiner naiven Ursprünglichkeit oft an Goethe erinnert, dem aber die harmonische Weisheit des Alten von Weimar ganz abgeht. Er ist zu unstet, zu sehr Augenblicksmensch, zu schnellebig. Er schillert in allen Farben. Dieses ewig Wechselnde, Schillernde erinnert mitunter an Heine, nur besitzt Balmont nicht ein Tröpfchen von Heines Ironie. Er ist vielmehr immer ganz aufrichtig; sein Schaffen quillt ganz aus dem Innern. Er hat die Gabe, jede, auch die leiseste Regung seiner ewig wogenden Seele aufzufangen und zum Gedicht zu gestalten; der berechnende Verstand bleibt ausgeschaltet. Mengt er sich doch einmal hinein, so entstehen Gedichte, die man nur kläglich nennen kann.

Der unendlichen Beweglichkeit dieses Geistes entspricht die Beweglichkeit und der Reichtum seiner Sprache. Er sagt einmal von sich:

„Ich gab seltenste Kunst, habe Neuland betreten,
Alle andern Poeten vor mir nur Propheten,
Hab' entschleiert die Wortbraut in blendender Schöne,
Sang bezwingende, klingende, schwingende Töne.
Ich – ein lohender Schein,
Ich – ein Lenzhauch im Hain,
Nur durch mich und für mich,
Aller – niemandes ich!
Lieblich schäumend Geriesel im Bächlein, im schnellen,
Edler Steine Gefunkel, die im Erdgrunde quellen,
Wechselrufe im Wald, in den maigrünen Lauben –
Ich vernehm' sie und nehm' sie, muß den andern sie rauben!"

(Übers. von G. Bachmann.)

Die Sprachkunst des Dichters wird freilich oft zur Sprachkünstelei. Aber auch hier ist er ganz naiv. Es fällt ihm nicht ein, all die Assonanzen und Alliterationen, die Binnenreime und verschlungenen Strophenformen mühsam zu ersinnen; sie kommen ihm angeflogen, und er hat nicht die Kraft, sich ihrer zu erwehren. Überhaupt hat die Leichtigkeit, mit der er schafft, nur zu oft Verflachung zur Folge gehabt. Gewohnt, jeden Augenblick seines Innen-

lebens dichterisch zu gestalten, bleibt er oft an der Oberfläche haften und überhört die tiefern Töne, die auf dem eigentlichen Grund seiner Seele ganz leise erklingen.

Balmonts erste Gedichtsammlung erschien 1894, ein dünnes Bändchen, betitelt „Unter nordischem Himmel", noch wenig eigenartig. Erst in dem zweiten Bande, „In der Unendlichkeit", und in dem dritten, „Stille", findet der Dichter sich selbst. „Küsse die Erde und liebe, unermüdlich, unersättlich, liebe alle, liebe alles, strebe mit ganzer Seele nach dieser Begeisterung, dieser Verzückung." Dieser Ausspruch Dostojewskijs steht als Motto vor dem einen Band und könnte auch vor dem andern stehen. Ein starkes kosmisches Gefühl, ein Gefühl der Verwandtschaft mit Meer und Himmel erfüllt beide Bücher. In grellem Gegensatz dazu steht der folgende Band „Brennende Gebäude", mit dem Untertitel „Lyrik einer modernen Seele". Im Vorwort heißt es:

„Dieses Buch ist ganz unter der Gewalt einer Stimmung geschrieben, die für lange Wochen mein Leben in ein Märchen verwandelte. Ich wurde von einer leidenschaftlichen Welle ergriffen,

Goethe, der Einzige, war die Sonne meiner Jugend.
Und ewig mächtig bleibt dieser Strahl:–
„Immer höher muss ich steigen,
Immer weiter muss ich schaun."

1923. II. 21 Konstantin Balmont.

Abb. 90. Handschrift Balmonts.

die mich fortriß, mich gefangen hielt, mich empor- und hinabschleuderte, und ich konnte nicht eher aus ihr heraus, als bis ich ihrer Herr geworden war, bis ich ihr Wesen erkannt hatte. Wenn meine Freunde müde geworden sind, den weißen Wolken nachzuschauen, die durch die blauen Fernen schwimmen, wenn meine Feinde müde geworden sind, dem Klang von Saiteninstrumenten zu lauschen, so mögen sie jetzt sehen, ob ich auch Eisen schmieden und Stahl härten kann."

Mit den alten Widersprüchen zwischen Sinnenlust und Seelenfrieden, Ich und Welt setzt der Dichter sich hier in seiner Weise auseinander. In dem folgenden Band, „Laßt uns sein wie die Sonne!" (1903), der den Höhepunkt in Balmonts Schaffen bedeutet, ist der Zwiespalt überwunden. „Die Welt muß rückhaltlos bejaht werden können, wenn man in ihr leben soll", stand als Motto vor den „Brennenden Gebäuden". Das neue Buch bringt die Bejahung. Ich und Welt sind eins. In diesem Buch leuchtet und glüht alles. Man wandelt in einem Meer von Licht; von allen Seiten dringen seltsame, süße, lockende Töne auf uns ein; sie schwirren durch die Luft, rauschen in den Bäumen, flüstern in den Gräsern, grollen unter der Erde. Die Wirkung dieses Buches hat Balmont in keinem seiner spätern mehr erreicht. Versuche auf dem Gebiet der Gedankenlyrik („Liturgie der Schönheit") mußten scheitern, weil sie der Natur des Dichters widersprachen, und völlig verunglückt waren seine Revolutionsgedichte aus dem Jahre 1905, um derentwillen Balmont mehrere Jahre lang die Heimat meiden mußte. Der subjektivste Dichter, den man sich denken kann, vermaß sich im Namen der Masse zu sprechen, der ewig Wechselnde wollte unwiderrufliche Urteile fällen auf Grund unerschütterlicher Prinzipien, und da er selbst merkte, daß das rote

Hemd des Agitators ihm nicht paßte, suchte er seine Verlegenheit hinter heftigen Gebärden und lautem Geschrei zu verbergen. Er gab das Spiel erfreulicherweise auch bald auf. Unter den Gedichtbänden der Jahre 1906—16 wäre noch eine Sammlung entzückender Kinderlieder („Feenmärchen") hervorzuheben. Auch in den übrigen Bänden stößt man immer wieder auf einzig-schöne Gedichte; wesentlich Neues fügen sie aber zu den frühern Schöpfungen des Dichters nicht hinzu. Verunglückt war der Versuch, in der Sammlung „Der Feuervogel" (1907) die Welt der altrussischen Sagen und Märchen auferstehen zu lassen, von Ilja Murometz, Swiatogor und Sadko zu erzählen. Für die schlichte Geradlinigkeit des Volksepos kann der Dichter der seltsamsten und seltensten Seelenregungen den richtigen Ton nicht finden. Er wirft den alten Recken das glitzernde Gewand seiner Dichtersprache um und nimmt ihnen ihre Größe und ihre Wucht. Besser gelang ihm im „Grünen Weinberg" (1908) die Nachahmung der fanatisch-inbrünstigen Dichtung der Raskolniki. Der Geist dieser Poesie ist dem seinen wirklich verwandt, und daher vermochte er hier fremde Form und eigenes Fühlen zur künstlerischen Einheit zu verschmelzen, ohne einem von beiden Gewalt anzutun.

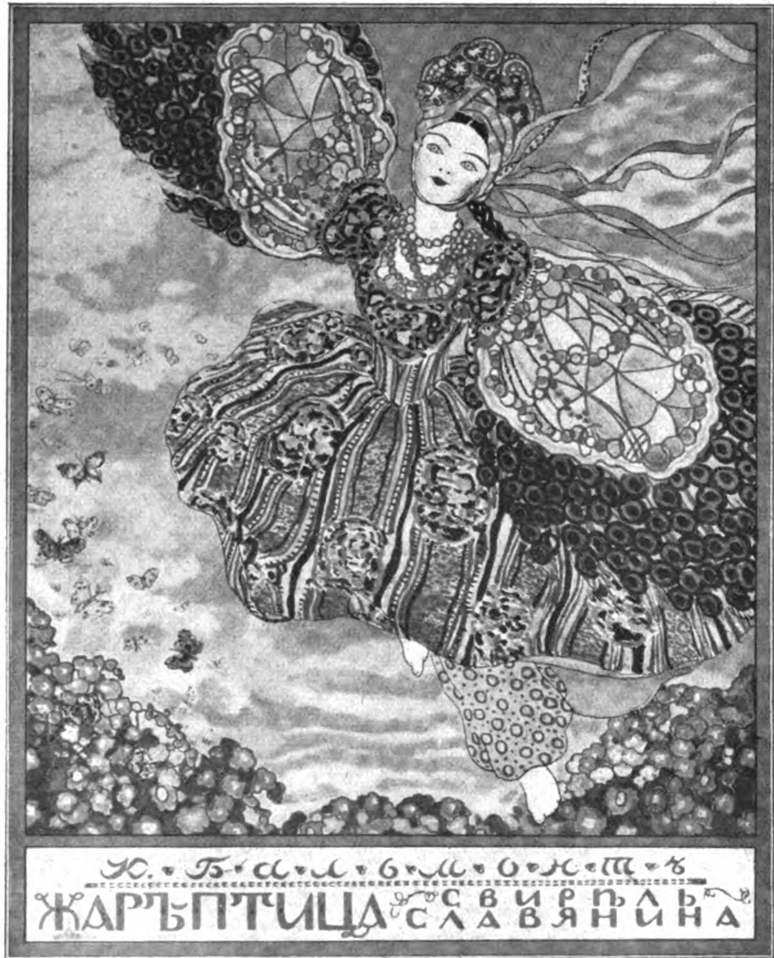


Abb. 91. Umschlagzeichnung
von K. Somow zu K. Balmonts Gedichtsammlung „Der Feuervogel".

Eigentümlich, aber echt „balmontisch" war des Dichters Stellung zum Weltkrieg. Er schrieb keine patriotischen Hymnen und keine pazifistischen Predigten, sondern sprach einfach aus, wie ihm zumute war:

„Es dünkt mich so seltsam, daß nüchterne Leute
Sich Kriege zu führen getraun.
Ich leb' nur im sonnigen, seligen Heute,
In lächelndem Staunen und Schaun.

Wie seltsam, daß Menschen sich blutig befehden!
Ich gönn' einem jeden den Raum,
Ich lass' mich umspinnen von goldenen Fäden,
Der Sehnsucht berauschendem Traum.

So hält mich der leuchtende Zauber umfangen,
So fremd ist der Haß meinem Blut,
Daß, wär' ich zum Kampf mit den andern gegangen,
Dann schöss' ich wohl sicher und gut.

Ich tät' es getreu dem Gebote der Ehre,
Jedoch unbeirrt im Gefühl
Des Glaubens ans siegende Leben. Es wäre
Mir töten und sterben ein Spiel.

Nichts fürchtend, nicht zürnend, würd' immer ich wissen,
Daß ihr drüben Brüder mir seid,
Daß uns nur ein Wahn voneinander gerissen,
Den lächelnd der Morgen zerstreut."

Durch den Sieg des Bolschewismus wurde auch Balmont zu freiwilliger Verbannung verurteilt. Sein 1922 in Paris erschienener Gedichtband „Luftspiegelung" steht hoch über seinen Vorgängern. Vor allem findet der Schmerz des Dichters um die ferne, gemarterte Heimat, seine qualvolle Sehnsucht nach ihr in vielen Gedichten ergreifenden Ausdruck.

Es gab eine Zeit, wo Balmont bei der Kritik, die den „Dekadenten" nicht anerkennen wollte, das Talent aber nicht ganz leugnen konnte, als „schlechter Dichter, aber ausgezeichneter Übersetzer" galt. Das Gegenteil ist wahr. Balmont ist ein bedeutender Dichter, aber ein schlechter Übersetzer, obgleich er viel und gern übersetzt hat (Shelley, Lenau, Goethe, Poe, G. Hauptmann, Calderon, Stücke aus den Veden, der Edda, dem Avesta, assyrische Zaubersprüche, mexikanische Lieder, wohl nicht immer aus den Ursprachen). Er ist viel zu sehr Balmont, um in fremden Wesen aufgehen zu können. Er drückt allem seinen Stempel auf, auch wenn dieser gar nicht zu dem Metall paßt, das er umzuprägen hat. Nur hin und wieder gelingen ihm Meisterwerke, wie die Übertragung der „Glocken" von Edgar Poe. Seine vielgerühmten Shelley-Übersetzungen aber darf man nicht mit den Originalen vergleichen.

Zum „Klassiker" der neuen Kunst, zum angebeteten „Meister" (oft auch Schulmeister) sollte der am meisten verspottete Dichter der Dekadenz werden: Valerij Jakowlewitsch Briusow (geb. 1873, Abb. 92). Daß sich unter den Spöttern auch der große Philosoph und feinsinnige Dichter Wladimir Solowjow befand, hat Briusow am meisten geschadet. Nur nach langem, hartem Ringen gelang es ihm, die Höhen zu erreichen, auf denen jeder Spott verstummen mußte.

Ein Ringender war dieser Dichter immer. Seine Verse kommen ihm nicht von selbst wie dem Götterliebling Balmont. Er schmiedet sie in harter Arbeit. Er ist kein Lyriker, sondern Denker und Plastiker, Émile Verhaeren und Baratynskij haben stark auf ihn

eingewirkt. Bezeichnend für Briusow ist ein Satz, der im Vorwort zu seinem Versbuch „Urbi et orbi" steht: „Der Vers als die vollendetste Form der Rede wird in ferner Zukunft zweifellos die Prosa auf vielen Gebieten, vor allem auf dem der Philosophie, verdrängen." Er fühlt sich stets als Weisheitskünder, als „vates". Sein Schaffen ist Mysteriendienst, er gleicht dem Hohepriester, der nur einmal im Jahre das Heiligtum betreten durfte. Darum schreibt er diesem Schaffen auch eine so ungeheure Bedeutung zu. Er ist sein eigner, eifriger und gewissenhafter Bibliograph. Er weiß von jedem seiner Gedichte zu sagen, wann es entstand, warum es entstand, warum es in Jamben und nicht in Trochäen geschrieben ist. Es gibt Augenblicke, wo man nach dem Augurenlächeln in den strengen Zügen geradezu sucht, aber man bemerkt es nie.

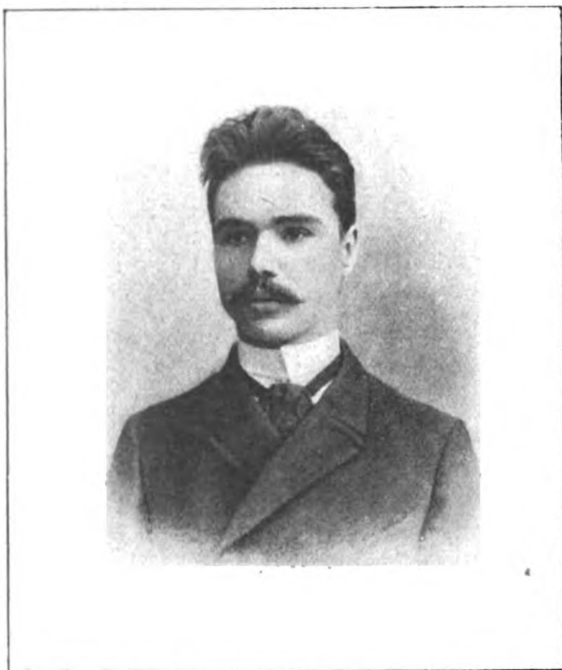


Abb. 92. V. J. Briusow.
Nach einer Photographie aus dem Jahre 1899.

Und dennoch ist Briusow ein echter und starker Dichter, dessen Schaffen allerdings nichts weniger als naiv ist, sondern als bewußtes Gestalten, als Ringen mit dem mitunter sehr spröden Stoff erscheint; ja, es macht ihm eine besondere Freude, sich seine Aufgabe nach Möglichkeit zu erschweren. Kein Wunder, daß besonders bei dem jungen Dichter die Kräfte oft nicht ausreichten. 1894 erschienen in Moskau in rascher Folge mehrere schmächtige Heftchen, betitelt „Russische Symbolisten", in denen eine kleine Gruppe junger Studenten die lyrische Dichtung, wie sie bisher üblich gewesen war, auf den Kopf zu stellen suchte. Der Hauptrufer im Streit war Valerij Briusow. Neben ihm kam nur noch der junge Iwan Konewskoj (eigentlich Oreus, 1877—1901) in Betracht, ein ungemein zarter Lyriker, den ein plötzlicher Tod — er ertrank beim Baden — sehr früh den Genossen entriß, und Alexander Dobroliubow (geb. 1876), der der Poesie sehr bald den Rücken kehrte, um als Pilger und Gottsucher durch das weite russische Land zu streifen und endlich der Stifter einer mystischen Sekte zu werden. Von den übrigen Mitarbeitern der wenigen Symbolisten-Hefte weiß man heute kaum noch die Namen. In diesen Heften reimte Briusow kühn „Mimose" auf „Pose", „Scholien" auf „Magnolien", erzählte von dem „nackten Mond", der allen Naturgesetzen zum Trotz „bei Lunas Silberschein" am Himmel emporstieg, leistete sich ein Gedicht, das nur aus einer einzigen Zeile bestand („O verhülle deine bleichen Füße!") und überall wieherndes Gelächter auslöste, wagte es, seiner zweiten Gedichtsammlung den anspruchsvollen Titel „Chefs d'œuvre" zu geben. Kurz, er war bald der

Prügelknabe für alle, die die Dummheit, Unverschämtheit und Gemeingefährlichkeit der Dekadenten an den Pranger stellen wollten.

Erst Briusows drittes Gedichtbuch „Tertia vigilia" (1901) machte die Nichtvoreingenommenen aufhorchen und die beiden folgenden, „Urbi et orbi" (1903) und „Stephanos" (1905), zeigten den Dichter plötzlich auf unerwarteter, ungeahnter Höhe. Der so lang Verhöhnte war zum Meister geworden, der durch seine Schöpfungen der ganzen neuen Richtung die bisher verweigerte Anerkennung gewann.

Überraschend wirkte vor allem die strenge, geradezu klassische Form der Briusowschen Gedichte, der metallische Klang dieser harten Verse, der bald an das dumpfe Läuten der großen russischen Kirchenglocken, bald an den Marschtritt römischer Legionen gemahnte. Der feierliche, priesterliche Ton stand in seltsamem Gegensatz zu dem leidenschaftlichen, oft beinahe perversen Inhalt der Gedichte, aber eben diese Form nahm dem Stoff alles Verletzende, sie hob das Dargestellte aus dem Bereich des persönlichen Erlebnisses empor in das Allgemeine und Typische. Wenn Briusow von Liebe redet, so ist es immer nur die Liebe, nicht seine Liebe, das individuelle Empfinden löst sich im Kosmischen auf. Als Beispiel kann eines der schönsten Gedichte Briusows, „Die Priesterin des Mondes", dienen:

„Schlummer hauchend, im Entweichen
Glitt herbei des Mondes Gruß,
Mit dem weichen Strahl, dem bleichen,
Streifte schmeichelnd dich sein Kuß.
Mit dem weichen Strahl, dem bleichen,
Zog in Zauber dich die Nacht,
Träume reichend im Entweichen,
Zwang dich mild des Mondes Macht."

Die Priesterin, die dem Fremden willig sein muß, gehört nicht ihm, sondern der Göttin. Der Mond hat sie bezaubert, Astarte ist über ihr. Sie sieht den Mann nicht, den sie in ihren Armen hält, sie denkt nicht an ihn, wenn ihre bleichen Lippen die seinen küssen:

„Lechzend, bangend, heiß verlangend,
Lüg' und Rätsel bist du, Weib.
An des Mondes Blicken hangend,
Gibst dem Gotte du den Leib.
Lechzend, bangend, heiß verlangend,
O was fragst du noch nach mir?
An Astartens Zauber hangend,
Ihr gehörst du, einzig ihr!" (Übers. von G. Bachmann.)

Mit diesem Streben des Dichters zum Typischen hängt es zusammen, daß seine Darstellungskraft um so überzeugender ist, je weniger Anregung sie von außen empfängt. Wenn er Dinge schildert, die er täglich mit eigenen Augen sieht, treibt ihn der Drang zur Anschaulichkeit auch in seiner reifsten Zeit noch zu kaum erträglichen Geschmacklosigkeiten. So läßt er in einem Gedicht vor der Tür eines vornehmen Gasthofs Teufel mit blutigen Hellebarden Wache stehen oder vergleicht die Straßenlaternen mit „brennenden Köpfen dunkler Gehenkter". Auch in der Landschaft sieht er nur die typischen Züge, und es ist bezeichnend, daß eines seiner schönsten Lieder, „Sommerabend am Rhein", mit einem — literaturgeschichtlichen Hinweis schließt:

„Und wir liebten und vergaßen
Raum und Zeit – wir wußten's nicht;
Ganz versenkt im Traumesscheine
Schien die Welt uns zu verblassen,
Aber einst sang Heinrich Heine
Über uns ein stolz Gedicht!" (Übers. von J. v. Guenther.)

Sobald Briusow aber Gestalten aus der Vergangenheit heraufbeschwört oder den Blick prophetisch in die Zukunft richtet, schafft er Bilder von monumentaler Größe: mag er im „Letzten Gastmahl" ein lebenssattes Römerpaar zum tödlichen Dolch greifen lassen, während die trunkenen Gäste wie eine Herde Zentauren auf zerdrückten Rosenkränzen im wüsten Schlafe daliegen; mag er Medea schildern, wie sie auf dem Drachenwagen in die Lüfte steigt und das freie Element jubelnd begrüßt, oder „Achilles am Altar", der dem tödlichen Pfeil lächelnd entgegen sieht, denn „Heldenlos ist: aufzuflammen und in Gluten zu vergehn"; oder mag er mitten im Gewühl der modernen Großstadt den apokalyptischen Reiter auf dem fahlen Pferd (Offenb. 6, 8) auftauchen lassen . . .

Briusow war auch einer der ersten Dekadenten, der in seinen Gedichten Stellung zu den Zeitströmungen und Zeitereignissen nahm, allerdings nicht im Sinne irgendeines Parteiprogramms. Er betont immer wieder die Ärmlichkeit und Unzulänglichkeit unserer äußerlichen Kultur mit ihren Eisenbahnen, Fernsprechern und Luftschiffen; er sieht die Zeit kommen, wo die ganze Erde nur eine einzige große Stadt, ja ein einziges Riesenhaus mit Millionen von Sälen sein wird, in denen es keine Tiere, keine Pflanzen mehr geben wird, sondern nur noch Menschen, die sich nach der Sonne, nach dem



Abb. 93. Umschlagzeichnung von D. Mitrochin zu V. Briusows Gedichtsammlung „Schattenspiegel" (Moskau 1912).

Himmel, nach der von ihnen selbst getöteten Natur sehnen. Das ist der Vorwurf von Briusows eigenartigem Zukunftsdrama „Die Erde" (1905). Und um dieser Zukunft zu entgehen, ist der Dichter bereit, die „künftigen Hunnen" freudig zu begrüßen, die ihre Strohhütten über den Trümmern der Paläste errichten und ein Kornfeld wogen lassen, wo einst Fürstenthrone standen.

Das wurde 1906 geschrieben. Und 1917 war Briusow einer der wenigen unter den ältern Dichtern, der sich der bolschewistischen Regierung zur Verfügung stellte und die „Phantasten" und „Ästheten" verspottete, die vor der Erfüllung ihrer eigenen Träume zurückschreckten. Aber neben den nicht sehr zahlreichen revolutionären Gedichten des Sowetbeamten Briusow stehen andere, die den Endpunkt einer Entwicklung bedeuten, die nichts mit der Entwicklung Rußlands vom Zarismus zur Räterepublik zu tun hat. Wie bei Balmont „Laßt uns sein wie die Sonne", so bedeutet bei Briusow der „Stephanos" einen Wendepunkt. Es zieht den Dichter jetzt immer mehr zur Prosa, in der Verspoesie reizen ihn fast nur noch die Formprobleme, er wird zum reinen „Parnassien", zum „Klassiker". Sein Gedichtband „Schattenspiegel" (1912) bietet inhaltlich nichts Neues, überrascht aber durch die Virtuosität, mit der die schwierigsten Versmaße bezwungen werden — bezwungen, denn man hat immer den Eindruck eines genial konstruierten Gebildes, nicht eines aus sich selbst gewachsenen Organismus. Briusows letzte Gedichtsammlung „Versuche" (1919) enthält nur noch Beispiele zu den im Anhang dargelegten Grundsätzen der Metrik. Wir finden hier Gedichte, die sich vorn und hinten und in der Mitte reimen, die sich vorwärts und rückwärts gleich gut lesen lassen, dreisilbige, viersilbige und fünfsilbige Reime, alle möglichen Arten von Assonanzen, und staunen schließlich nicht so sehr über die unglaublichen Kunststücke dieser Versakrobatik als vielmehr darüber, daß sich unter ihnen doch ein paar wirkliche Kunstwerke befinden.

Briusows Novellen und Romane sind ebenfalls nur stilistische Virtuosenstücke. In den Novellen werden sensationelle, blutrünstige und perverse Stoffe in einer klassisch-abgemessenen, eisig-objektiven Sprache behandelt. Der Roman „Der feurige Engel" (1919) spielt in Deutschland zur Zeit der Hexenprozesse; die Erzählung ist einem jungen Humanisten in den Mund gelegt. Denk- und Sprechweise des 16. Jahrhunderts sind, wenigstens in der ersten Hälfte des Romans, meisterhaft getroffen. Man denkt an Meinholds „Bernsteinhexe", die übrigens auch stark auf Briusow eingewirkt hat. Die zweite Hälfte des Romans fällt stark ab. Ganz verunglückt ist die Einführung des Doktor Faust. Noch mehr enttäuschte Briusows zweiter großer Roman „Der Siegesaltar" (1911), der in Rom unter Kaiser Gratian (4. Jahrhundert n. Chr.) spielt und in dem die antiquarische, kultur- und literaturgeschichtliche Kleinmalerei alle Poesie und Seelenschilderung verdrängt. Über nichts wundert man sich mehr als über die ungeheure Belesenheit der Helden dieses Romans, die mit Zitaten aus der gesamten alt- und spätrömischen Literatur um sich werfen.

Minskij, Balmont und Briusow sind die Individualisten unter den Modernen. Minskij betont die Selbstherrlichkeit des Ich gegenüber den Ansprüchen der Masse, Balmont kennt keinen andern Stoff als die ewig wechselnden, immer neuen Stimmungen seiner Dichterseele, Briusow singt von der tragischen Einsamkeit des Ich in der Welt. Neben dieser individualistischen Strömung läuft eine religiös-mystische, die sich gegen den Rationalismus der

„Intelligenz“ wendet und die mit dem Rationalismus notwendigerweise auch den Naturalismus verneinen muß. Diese Dichter sind die eigentlichen „Symbolisten“. Sie knüpfen bewußt oder unbewußt an Dostojewskij an und stehen in engem Zusammenhang mit jener Strömung im russischen Geistesleben, die durch den Namen Wladimir Solowjow gekennzeichnet wird.

Wladimir Sergejewitsch Solowjow (1853–1900; Abb. 94), der Sohn des berühmten Historikers, der Bruder des Romanschriftstellers Wsewolod Solowjow (vgl. S. 359) und der begabten lyrischen Dichterin Polyrena Solowjowa (geb. 1862), das Urbild des Alioscha Karamasow in Dostojewskijs berühmtem Roman, gilt als „der russische Philosoph“ schlechthin. Eine eingehende Darstellung seines philosophischen Systems gehört natürlich nicht in die Literaturgeschichte, wohl aber er selbst, nicht nur wegen des großen Einflusses, den er auf die Geister ausübte, sondern auch weil er ein bedeutender Dichter war. Als Denker war er fast der erste in Rußland, für den Philosophie nicht gleichbedeutend mit Soziologie oder Sozialethik war, der begriff, daß ohne feste erkenntnistheoretische Grundlage keine wirkliche Philosophie möglich ist. Darum konnte er nicht bei Hegel stehenbleiben wie die ältere Generation, sondern mußte weiter zurückgehen bis auf Kant, dessen Kritizismus ihm aber auch nicht genügte. Der alles umfassende Sinn der Welt kann nicht nur in unsern Gedanken vorhanden sein. Das wahrhaft Seiende, also das, was der kirchlich Gläubige Gott nennt, muß seine eigene, von der Materie und unserm Denken unabhängige Wirklichkeit haben. Sie zu erkennen vermag aber nicht die Vernunft, sondern einzig und allein der Glaube, den Solowjow als mystisches Aufgehen der Seele in Gott auffaßt. Glauben und Sehnsucht sind auch die Leitmotive von Solowjows dichterischem Schaffen; alles Irdische wird ihm zum Sinnbild des Ewigen, das sich in Worten nicht aussprechen läßt. Als Beispiel sei hier „Das Auge der Ewigkeit“ angeführt:

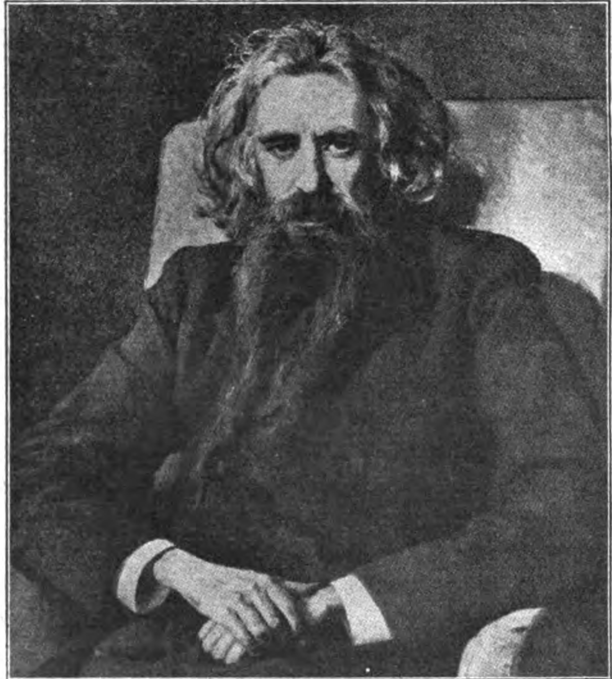


Abb. 94. Wl. S. Solowjow.
Nach einem Gemälde von N. Jaroschenko aus dem Jahre 1895.

„So einsam über weißen Fluren
Brennt klar ein Stern,
Es zieht dich hin auf ätherreinen Spuren
Zu ihm – so fern.

Warum? Schenkt dir sein Blick genug der Gluten
Und Wunder nicht,
Des Lebensmeers geheimnisreiches Fluten
Und Himmelslicht?
Lies nur in seinem Blick, der licht erhebend
Zur Erde fällt –
Du fühlst dich, uferlos im All verschwebend,
Als Herr der Welt!" (Übers. von C. Hunnius.)

Das Göttliche verkörpert sich für Solowjow, den Dichter, fast immer in der Gestalt des „Ewig-Weiblichen". Dieses hat nichts mit der irdischen Aphrodite zu tun, es ist das „Weib, mit der Sonne bekleidet" (Offenb. 12, 1), die mit Gott vereinigte Weltseele. In einem ganz eigenartigen selbstbiographischen Gedicht hat Solowjow seine dreimalige Begegnung mit der Himmlischen geschildert, nicht mit feierlichem Pathos, sondern in beinah scherzhaftem Ton, mit jener Naivität des echten Mystikers, dem das Unfaßbare das Selbstverständliche ist, wie wir sie auch bei Meister Eckart oder in den Reden des Heiligen Franziskus finden. Es war in Solowjow wirklich etwas von dem Doktor Marianus im zweiten Teil des „Faust", mit dem ein Kritiker ihn verglichen hat. Wir werden diesem Kultus des Ewig-Weiblichen als einer Offenbarung des Göttlichen, eines Teils der göttlichen Wesenheit noch einmal bei Alexander Block begegnen.

Solowjows Glaube war ein durch und durch tätiges Christentum. Er leugnete weder Staat noch Kirche, sah vielmehr in ihnen Erscheinungsformen des göttlichen Willens; aber gerade deswegen mußte er den russischen Erobererstaat, die Verquickung von Selbstherrschaft und Orthodoxie, verwerfen. Er war einer der erbittertsten Gegner des amtlichen Slawophilentums — mit dem echten, alten Slawophilentum berührte er sich vielfach — und bekämpfte es nicht nur in politischen Aufsätzen, sondern auch in Versen voll Schwung und Kraft. Den Aposteln des „dritten Rom" hielt er das Schicksal des „zweiten Rom", Byzanz, als warnendes Beispiel vor, wies auf die Völker des Ostens hin, die der zürnende Gott noch einmal gen Westen treiben könnte, und dann würde, so heißt es wörtlich in dem zehn Jahre vor dem russisch-japanischen Kriege geschriebenen Gedicht, „der Doppeladler geschändet und die Fetzen der russischen Fahnen zum Spielzeug gelber Kinder werden". In einem andern Gedicht: „Ex oriente lux" stellt er den Raubzug der Perser nach Griechenland und die friedliche Eroberung des Abendlandes durch das Christentum nebeneinander und schließt mit der bangen Frage an Rußland, ob es dem Westen gegenüber als das Morgenland des Xerxes oder das Christi erscheinen wolle?

Den Dichter Solowjow spürt man auch in seinen philosophischen Schriften, vor allem in seinen „Drei Gesprächen". Die Erörterung über den Krieg, die Bedeutung des Bösen, den Sinn der Weltgeschichte wird mit geradezu dramatischer Lebhaftigkeit geführt, die Teilnehmer am Gespräch, der „Politiker", der „General", die „Dame" usw., sind scharf ausgeprägte Persönlichkeiten, und der Schluß des Ganzen, die Legende vom Antichrist, ist eine großartige dichterisch-prophetische Vision. Hervorgehoben sei daraus nur die psychologisch überaus feine und überzeugende Darstellung, wie der Antichrist seiner Sendung bewußt wird, und die ergreifende Szene der Vereinigung der drei christlichen Kirchen, als deren Vertreter der letzte Papst Petrus II., der greise russische Priester Johannes und der evangelische Theologieprofessor D. Dr. Pauli erscheinen.

Gleich Solowjow knüpft auch ein anderer russischer Philosoph an Dostojewskij an: Wasilij Wasiljewitsch Rosanow (1856—1918), der als glänzender Stilkünstler und wegen des starken Einflusses, den er auf die jüngern russischen Dichter ausgeübt hat, hier wenigstens flüchtig erwähnt werden muß. Im Gegensatz zu Solowjow ist es aber das Abgründige, Dämonische, Erdgebundene bei Dostojewskij, was ihn lockt und seinem eigenen Wesen entspricht. Er veröffentlichte in den 80er und 90er Jahren eine Reihe erkenntnistheoretischer, geschichtsphilosophischer und pädagogischer Schriften, stark slawophil gefärbt, sehr paradox und sehr geistreich, in ihrer Gesamtheit eine Widerlegung der auch in deutsche Literaturgeschichten gedrungenen Behauptung, Rosanow wäre (als Absolvent der Moskauer Universität und Gymnasialprofessor) „erstaunlich ungebildet" gewesen. Die meisten dieser Arbeiten erschienen im „Russkij Westnik", der auch das bedeutendste Werk aus Rosanows erster Zeit brachte: die Abhandlung über Dostojewskijs „Großinquisitor". 1898 rief Rosanow durch eine Schrift über die Ehe allgemeine Entrüstung hervor, und von da an wird das Mysterium des Geschlechtlichen zum Grundproblem seiner Philosophie. Im Gegensatz zu Solowjows asketischer Anbetung des Ewig-Weiblichen als der absoluten Reinheit treibt Rosanow einen unheimlich-düstern Astarte-Kultus, und Hand in Hand damit geht ein sich immer steigernder Haß gegen das Christentum, weil es das Fleischliche verdammte, statt es zu heiligen. Das Alte Testament wird gegen das Neue ausgespielt, die Apokalypse als ein gegen das Christentum gerichtetes Buch gedeutet. Rosanow hat kein System geschaffen, seine tiefsten Gedanken hat er in aphoristischer Form ausgesprochen; unsagbar rohe Zynismen wechseln mit Sätzen, die blitzartig in die schwierigsten Probleme hineinleuchten, das tausendmal Erörterte von ganz neuer Seite zeigen. Nachdem Rosanow sich so gut wie überall unmöglich gemacht hatte, fand er bei der reaktionären Petersburger Zeitung „Nowoje Wremia" („Neue Zeit") Unterkunft und erging sich hier in giftigen Glossen über die russische Freiheitsbewegung, den Stumpfsinn des russischen Volkes, vor allem aber über die Juden. Und doch fand sich auch unter diesen Aufsätzen nicht ein einziger, der nicht eine treffende Bemerkung, eine scharfe Beobachtung, einen tiefen und eigenartigen Gedanken enthalten hätte. 1917 fluchte er sowohl dem „durch und durch verfaulten Zarentum" wie der „stinkigen" Revolution.

Auf die Dichtung der Zeit hat vor allem Rosanows Auffassung des Geschlechtlichen stark eingewirkt; aber auch seine Stellung zum Christentum hat die Gemüter heftig bewegt. „Rosanow hatte uns alle hypnotisiert durch sein Dilemma ‚Christus oder die Welt'", sagt der Philosoph Berdiagew, „während in Wirklichkeit ein Dilemma hier überhaupt nicht vorliegt."

Die Lösung des Dilemmas ist das Ziel, das sich ein dritter Dichter und Denker gesetzt hat: Dmitrij Sergejewitsch Mereshkowskij (geb. 1865; Abb. 95). Er hat Gedichte, Dramen, Romane, Reisebriefe, literargeschichtliche Studien („Ewige Gefährten"), Monographien über Tolstoj, Dostojewskij, Gogol, politische und theologische Abhandlungen geschrieben, altitalienische Novellen und griechische Tragödien übersetzt; aber diese Vielseitigkeit ist nur scheinbar. Im Grunde dient bei ihm alles dem gleichen Gedanken: der Predigt des „dritten Reiches", das, um mit Ibsen zu reden, „auf dem Baum der Erkenntnis und des Kreuzes zugleich gegründet werden soll". Dieses dritte Reich nennt Mereshkowskij das Reich des Heiligen Geistes, der den Vater und den Sohn vereint. Das Christentum verkümmerte, weil es sich von der Kultur wegwandte, weil es im Sohn Gottes den Mittler zu sehen verlernte, der zum Geist führt. Religion und Kultur sind keine Gegensätze; fruchtbar ist nur die Kultur, die

auf religiöser Grundlage emporwächst, lebensfähig ist nur die Religion, die die Kultur nicht verwirft, sondern in sich aufnimmt und durchgeistigt. Das weltflüchtige, untätige Christentum, in dem Gogol unterging, ist eine Religion des Todes; es führt zur Vernichtung statt zur Auferstehung. Die Kultur ist die schönste Blüte der Religion. Wenn aber die Kultur an die Stelle der Religion tritt, wenn sie zur Religion erhoben wird, dann wird auch sie zur Priesterin des Todes. Das geschichtliche Christentum entkleidete den Heiland, der wahrhaftiger Gott und wahrhaftiger Mensch war, seiner Menschlichkeit, sah in ihm nur den Gott, der die Welt nicht zu sich erhebt, sondern verneint. Die Welt blieb auf sich allein angewiesen. Weil der Mensch aber des Gottes bedurfte, erhob er sich selbst zum Gott. An die Stelle des Gottmenschentums Christi trat die Idee der Menschengöttlichkeit, als deren furchtbarste Erscheinungsform Mereshkowskij den russischen Cäsaropapismus ansieht, das Bündnis zwischen Autokratie und Orthodoxie. Gott ist die Freiheit. Aber das geschichtliche Christentum hatte das nicht erkannt. Es floh aus der Welt oder es vertrug sich mit ihr, ordnete das Geistige dem Fleischlichen, das Göttliche dem Menschlichen unter. Die scheinbare Unmöglichkeit einer heiligen Vereinigung führte zur unheiligen Vermischung. Diese muß aufgehoben werden, dann ist der Weg für das dritte Reich frei.

Von der Autokratie durch die Demokratie zur Theokratie — das ist nach Mereshkowskij der Weg der russischen Revolution, als deren Prophet Dostojewskij erscheint. Von diesem Standpunkt aus mußte Mereshkowskij zur Ablehnung sowohl der ersten als der zweiten russischen Revolution kommen. Schien ihm die Revolution von 1905, deren Führer nur blinde Werkzeuge der Vorsehung waren, wenigstens den Weg zum dritten Reich freilegen zu können, so sieht er in der Revolution von 1917 eine verhängnisvolle Abweichung von diesem Wege, das „Reich des Antichrist". Die höchste Freiheit ist die höchste Liebe. Und zwar kommt die Liebe zuerst. „Werdet frei und ihr werdet die Wahrheit erkennen", lautet die trügerische Lehre der Menschengöttlichkeit. „Erkennt die Liebe, die die Wahrheit ist, und ihr werdet frei sein", das ist die Wahrheit des Gottmenschentums. Den Staat zertrümmern heißt noch nicht die Theokratie schaffen. Anarchie im Namen der Freiheit ohne Liebe führt nicht zur göttlichen Ordnung, sondern zum satanischen Chaos.

Die Synthese zwischen göttlicher Wahrheit und menschlicher Wahrheit, Nazarener- und Hellenentum ist das Problem, das der Romantrilogie Mereshkowskijs „Christ und Antichrist" zugrunde liegt. Der Held des ersten Teils „Der Tod der Götter" (1894) ist Julianus Apostata, der des zweiten „Die auferstandenen Götter" (1896) Leonardo da Vinci; der dritte Teil betitelt sich „Peter und Alexej" (1902).

Das „dritte Reich" muß kommen. Aber Julian ist dafür noch nicht reif, und doch kann er nicht blind den einen Weg wandeln. Das finstere, arianische Christentum macht ihn grauen, er will den heitern Olymp zu neuem Leben erwecken. Doch die alten Götter sind tot; es ist nur noch der „verwesende Leichnam von Hellas", den Julian vor sich sieht. Er ist zu spät gekommen, die neue Zeit schreitet über ihn hinweg. Allein es ist ein trauriger Triumph. Wie bittere Ironie klingt das „Galilaee vicisti" von den Lippen der Menge, die das Bild des gefallenen Cäsar mit Schmutz bewirft und psalmensingend in den Zirkus eilt.

Im Gegensatz zu Julian ist Leonardo da Vinci zu früh gekommen. Die Zeit für ihn ist noch nicht reif. Wie ein lebendiges Geheimnis wandelt er durch die Welt, von keinem verstanden. In seiner Seele hat sich die Vereinigung der Gegensätze vollzogen; er weiß,

daß das höchste Wissen und die höchste Liebe eins sind, darum strebt er unausgesetzt nach Erkenntnis. Aber er ist der einzige Wache unter den Schlafenden, die von ihm nicht gestört sein wollen. Was er denkt und fühlt, kann nicht zur Tat werden; das Wenige, was ihm zu formen gelingt, geht zugrunde.

Ein gesteigerter Leonardo, ein Leonardo der Tat ist Peter der Große im dritten Teil der Trilogie. Er hat die rücksichtslose Kraft des Willens, die dem weisen Künstler fehlte. Er ist ein Gigant, wild, grausam, eigensinnig und zugleich kindlich, liebevoll, zart, seiner Umgebung ebensosehr ein Rätsel, wie Leonardo es war. Mit zweifelnder Bewunderung steht sein Sohn Alexej ihm gegenüber, bis die Zweifel die Bewunderung verdrängen und der Vater ihm zum Antichrist wird, den er bekämpfen und besiegen will im Namen Gottes und des Heilands, im Namen des vom Zaren mißhandelten Volkes. Aber am Ende fehlt ihm doch die Kraft: er hat das dunkle Gefühl, daß er dem Vater gegenüber nicht ganz im Recht sei, als hätte jeder von ihnen seine eigene Wahrheit, und als wären die zwei Wahrheiten ewig unvereinbar; als müsse die eine Wahrheit die andere besiegen, der Sieger aber, wer es auch sei, immer der Schuldige sein. So geschieht es auch: der Sohn zerbricht an dem übergewaltigen Vater, ohne daß dieser seines Sieges froh wird. Er ist ein Leonardo der Tat, aber ihm fehlt die Stille des weisen Künstlers. Der Kampf zwischen Christ und Antichrist wird noch jahrhundertelang fortdauern, und es werden immer nur einzelne sich als Bürger des dritten Reiches fühlen.



Abb. 95. D. S. Mereshkowskij.
Nach einer Photographie.

In einer zweiten Trilogie, die sich aus dem Drama „Paul I." (1909) und den Romanen Alexander I." (1911) und „Der 14. Dezember" (1920) zusammensetzt, wird, nach Mereshkowskijs eigenen Worten, „der Kampf zwischen den gleichen Prinzipien in bezug auf die künftigen Schicksale Rußlands" dargestellt. Paul I. erscheint dem Dichter als die Verkörperung des Cäsaropapismus, der für ihn gleichbedeutend ist mit Antichristentum; die Dekabristen sind die Wegebereiter der neuen Zeit, die zu früh gekommen sind, nicht von klarer Erkenntnis, sondern nur von dunkelm Drange getrieben werden und daher untergehen müssen.

Mereshkowskij ist seit 1889 mit der Dichterin Sinaida Nikolajewna Hippius (geb. 1868) verheiratet. A. Eliasberg bezeichnet diese Dichterehe mit Recht als ein Seitenstück zu der Ehe der Brownings. Dabei wiederholt die Frau keineswegs bloß die Schöpfungen des Mannes, sondern erscheint, bei aller Seelenverwandtschaft, doch als völlig selbständiger Geist. Ihre

kritischen Aufsätze, die sie unter verschiedenen männlichen Decknamen veröffentlichte, sind sogar schärfer und stilistisch reizvoller als die ihres Gatten, und als lyrische Dichterin ist sie ihm unzweifelhaft überlegen. Grundmotiv ihrer Lyrik ist die Sehnsucht der einsamen Seele aus der Enge des Alltags hinaus; sie fleht zum Himmel um ein Wunder; sie verzweifelt, weil sie fühlt, daß der Sumpf sie verschlingen will, daß sie nicht die Kraft hat, sich emporzuringer. Unter ihren Novellen sind einige, die überraschend tiefe Einblicke in die weibliche Seele bieten. Dabei sind sie durchweg ausgezeichnet aufgebaut und sehr spannend, wie „Das Doppelleben", die Geschichte einer Frau, der von einer Hellseherin ihre ganze Zukunft prophezeit worden ist und die nun ein Leben ohne Freude, ohne Leidenschaft, ohne Glück leben muß, weil sie alles voraus weiß, was kommen muß. Ein großangelegtes Bild des nachrevolutionären Petersburg bietet ihr Roman „Des Teufels Puppe" (1911). Die Intellektuellen, Sozialisten und Philosophen, religiöse Schwärmer und politische Umstürzler, die hier vorgeführt werden, sind durchweg Leute, die nichts gelernt und nichts vergessen haben. Vor 1905 haben sie in heimlichen Versammlungen über die „großen Fragen" bis in den hellen Morgen hinein geredet; dann kamen die „großen" Tage, die alles verwirklichen sollten, was in jenen stürmischen Nächten besprochen worden war, und die nichts verwirklichten. Die Sozialisten waren nicht stark genug, einen neuen Staat, die Philosophen nicht stark genug, eine neue Religion zu schaffen. Aber statt die Schuld am Zusammenbruch bei sich selbst zu suchen, schiebt man sie auf allerlei äußere Umstände — und kommt wieder Abend für Abend zusammen und streitet über die „großen Fragen", nur daß die wenigen, die Augen haben zu sehen und Ohren zu hören, sich jetzt nicht mehr täuschen lassen.

Während für Mereshkowskij die Dichtung nur Mittel ist, sein religiöses Denken und Empfinden auszusprechen, ist sie für Wiatscheslaw Iwanowitsch Iwanow (geb. 1866) religiöser Kultus, göttliche Offenbarung. Der Dichter ist Priester, Verkünder der ewigen Wahrheit, die er allein intuitiv zu erfassen vermag und die er im Sinnbild, oder, wie Iwanow es nennt, im Mythos gestaltet. Der Mythos ist die Form, in der der Dichter, der Auserwählte, dem Menschen die ewige Wahrheit verkündet, um sie emporzuführen „de realibus ad realiora", die zufällig Zusammengekommenen zur „Gemeinde der Heiligen" zu machen. Diese Auffassung von der Sendung des Dichters erinnert an Novalis, den Iwanow auch übersetzt hat. Dieser gelehrteste unter den modernen russischen Dichtern, der wertvolle geschichtliche und philosophische Abhandlungen geschrieben hat, der neben russischen auch deutsche und lateinische Verse macht, ein begeisterter Goethe-Verehrer, löst das Problem des Hellenentums und Nazarenertums in der Weise, daß er das wahre „Alte Testament" nicht bei den Juden, sondern bei den Griechen findet: in ihren Mysterien, vor allem im Dionysos-Kultus, dem Iwanow eine gedankenreiche Abhandlung „Die hellenische Religion des leidenden und auferstehenden Gottes" gewidmet hat. Dionysos ist der vorgefühlte Christus, Christus die Erfüllung des Dionysos. Nur durch Absonderung — Iwanow sagt: Individuation — kann der Berufene der Offenbarung teilhaftig werden, die Loslösung von der Gemeinschaft aber muß durch den Opfertod gesühnt werden; dadurch jedoch wird die Gesamtheit erst der Offenbarung teilhaftig, und so vollzieht sich die Auferstehung des Geopferten.

Scharfsinnige Kritiker haben nicht mit Unrecht darauf hingewiesen, daß Iwanow bei all seinem Dionysos-Kultus selbst eine apollinische Natur ist. Er träumt von einer Zeit,

wo die Tragödie wieder wie bei den Griechen eine kultische Handlung sein und der Reigen sich um die Thymele schwingen wird, aber er sieht diesen Reigen in feierlich gemessenem Schritte sich bewegen, nicht in bacchantischer Raserei. Zum mindesten muß man das aus seinen Gedichten schließen. Sie fallen vor allem durch ihre strenge Form auf; neben den antiken Versmaßen wird das Sonett bevorzugt; Iwanow hat auch mehrere Sonettenkränze gedichtet. Die Gedichte seiner ersten Sammlungen („Leitsterne", 1903; „Durchsichtigkeit", 1904; „Eros", 1907) wimmeln von schwerverständlichen kirchenslawischen Worten und Wendungen, die boshaften Kritikern den Anlaß gaben, von einem „Tredjakowskij redivivus" (vgl. S. 87) zu reden. Das war natürlich ungerecht, denn es ist wirkliche Erhabenheit in dieser pathetischen Sprache, aber gerade sie verleiht dem Griechentum Iwanows einen konventionellen, „pseudoklassischen" Anstrich. In seinen spätern Gedichten („Cor ardens", 1911; „Zarte Geheimnisse", 1912; „Kindheit", 1918) gibt sich Iwanow viel schlichter und natürlicher. In der Liebeslyrik macht sich immer stärker der Einfluß Petrarcas und der italienischen Frührenaissance-Dichtung bemerkbar; feierlich bleibt der Grundton trotz alledem. Aus der Revolutionszeit stammen Iwanows „Wintersonette", ergreifende Bekenntnisse eines Vereinsamten und doch nicht Verzweifelnden. Als Probe sei eines von den zwölf Gedichten hier mitgeteilt:

„Winter der Seele ... schräger Strahl von weit
Fällt aus der Sonne Licht ihr ein; sie schauert,
Stumm in den grabesstarren Wächten kauert
Und horcht des Schneesturms Lied in Herzeleid.

Zu einer Handvoll Späne mach' ein Scheit,
Koch' deinen Brei – und satt die Stunde dauert.
Dann lieg' wie alle Welt in Schlaf vermauert ...
Tief ist die Ewigkeit, ein Grab der Zeit.

Zu Stein gefroren ist der Schöpferbronnen,
Der flücht'gen Flamme Quell erstickt, geronnen ...
Doch unterm Leichentuche sucht mich nicht!

Mein andres Ich schleppt da, der feile Wicht,
Den Sarg; mein wahres Ich, sich selbst gewonnen,
Baut fern den Dom, den nicht ein Mensch ersonnen."

(Übers. von K. Praxmarer.)

Iwanow hat auch zwei Tragödien geschrieben: „Tantalus" (1905) und „Prometheus" (1912). Nicht nur der Stoff ist der griechischen Sage entnommen, sondern auch die Form ist die der griechischen Tragödie, bis zu den schwierigen Silbenmaßen der Chöre mit ihren Strophen und Antistrophen.

In der literarischen Bewegung der Zeit zwischen 1900 und 1910 hat Wiatscheslaw Iwanow nicht nur durch seine Dichtungen und kritischen Aufsätze eine bedeutende Rolle gespielt, sondern auch dadurch, daß sein Haus in Petersburg der Sammelpunkt aller jungen Talente war. In Moskau scharte sich die Jugend in ähnlicher Weise um Valerij Briusow. Dichter, Gelehrte, Schauspieler, Maler, Musiker kamen jeden Mittwoch in Iwanows Wohnung im fünften Stock eines Eckhauses an der Tawritscheskaja-Straße, der „Turm" genannt, zusammen, empfangen von dem Hausherrn und seiner Gattin, der auch als Schriftstellerin beachtenswerten Lydia Sinowjewa-Annibal (gest. 1907, Verfasserin eines

mehr pathologisch als psychologisch interessanten Romans „33 Unholde" und einer Reihe sehr feiner, an Sologub erinnernder Novellen aus dem Kinderleben: „Tragische Menagerie"). Hier wurden unter dem Vorsitz des Philosophen Berdiajew regelrechte Disputationen über metaphysische und religiöse Fragen abgehalten, hier meldeten sich hin und wieder auch die Vertreter der strengen philologischen und historischen Wissenschaft zu Worte, wie Thaddäus Zielinski, der Sophokles-Übersetzer und Cicero-Biograph, und der Altertumsforscher Rostowzew; hier trug Michael Kusmin seine „Alexandrinischen Gesänge" am Klavier in seiner eigenen Vertonung vor, hier deklamierte Alexander Block seine „Unbekannte", hier fand unter der Leitung des modernen Regisseurs Meyerhold sogar eine Aufführung von Calderons „Andacht zum Kreuz" statt.

Die beiden bedeutendsten Dichter der Mittwochsgesellschaft, die Führer der jüngern Generation der Symbolisten, der die Balmont, Briusow, Mereshkowskij, Iwanow die Wege gebahnt hatten und die nun den Meistern über den Kopf wuchs, sind Alexander Block und Andrej Belyj, beide im gleichen Jahre 1880 geboren. Von ihnen soll im nächsten Abschnitt die Rede sein; hier seien erst noch einige ältere Dichter genannt, die ebenfalls zu den Modernen gehören, sich aber in keine bestimmte Gruppe oder Richtung einreihen lassen.

Da ist vor allem Innokentij Fedorowitsch Annenskij (1858—1909), ein Dilettant wie Tiutschew, Altphilologe wie Iwanow, seines Amtes Gymnasialdirektor, später Oberschulrat in Petersburg. Ein ästhetischer Epikureer, der keinen höhern Genuß kannte, als sich in die Dichtungen aller Zeiten und Völker zu vertiefen und der eine leidenschaftliche Liebe zu den Griechen mit einer ebensolchen für die modernen Franzosen, die Parnassiens, Baudelaire und Verlaine, zu vereinigen wußte. Sein Lebenswerk war eine metrische Übertragung sämtlicher Tragödien des Euripides. Nebenbei übersetzte er seine geliebten französischen Lyriker und schrieb eigene Gedichte von außerordentlicher Sprach- und Stimmungsgewalt. Dazu kamen Tragödien, die zum Teil an Euripideische Bruchstücke oder Angaben über verlorengegangene Werke des Meisters anknüpfen, gleich den Tragödien Iwanows sich in der Form genau an die antiken Vorbilder halten, aber diese Form mit modernem Empfinden — Th. Zielinski sagt: „krankhafter Empfindsamkeit" — durchdringen. Sprachlich sind sie ebenfalls von hoher Vollendung und, vor allem „Ixion" und „Thamyras der Kytharöde", auch sehr bühnenwirksam.

Nur äußerlich mit den Dekadenten verbunden, und auch das nur kurze Zeit, war Iwan Bunin (geb. 1870; Abb. 96), von dem eine Gedichtsammlung „Blätterfall" (1904) im „Skorpion"-Verlag und einige kleinere Prosastücke in den ersten Jahrgängen der „Nordischen Blumen" erschienen. Dieser sehr feine und starke Dichter gehört in die Linie, die von Tschechow zu den Neurealisten der Gegenwart führt. Klarheit und Schlichtheit sind die Grundzüge seiner Lyrik ebenso wie seiner Novellistik.

Die vorherrschende Stimmung in seinen Gedichten ist sinnende Melancholie, die aber nie in Verzweiflung ausartet. Als Landschaftsmaler bevorzugt er den Herbst, wenn die goldenen Blätter von den Bäumen fallen, der Himmel so blau und die Luft so klar ist. Von Stürmen redet er selten, aber die Stimmung eines trüben Regentages weiß er wunderbar festzuhalten. Auch seine Liebeslyrik ist auf einen innig-wehmütigen Ton gestimmt.

Mit den Jahren wandte sich Bunin immer mehr der Prosa zu. Seine ersten Novellen tragen noch ausgeprägt lyrischen Charakter. Wenn er etwa zeigen will, wie der Agrarstaat

sich zum Industriestaat wandelt, dann erzählt er („Das Erz") von einem alten Holzkreuz mit einem Muttergottesbilde weit draußen im Felde, wie es jahrelang dagestanden hat, von Ähren umwogt, von einer schlanken Birke beschattet; wie dann die blauen Wälder, die den Horizont begrenzen, nach und nach verschwinden, wie die Winde immer heißer und trockner wehen, die Ähren auf den Feldern immer spärlicher wachsen, die weiten Flächen immer häufiger brach liegen. Endlich kommen die Bauern gar nicht mehr zum Pflügen und Säen, sondern andere Menschen, die Baracken errichten, Maschinen aufstellen und in die Tiefe der Erde dringen, um ihrer verborgenen Schätze habhaft zu werden. Aber dieses neue Leben zu schauen ist dem schon ganz zusammengefallenen Kreuz mit dem schwarz gewordenen Bild nicht mehr beschieden: es wird zu Brennholz zerhackt. Wenn Bunin den Niedergang des alten Landadels darstellen will, schildert er („Murmeltiere") die Weihnachtsfeier eines Oberstleutnants a. D., dem von allen seinen Gütern nur ein kleiner Hof geblieben ist, auf dem er mit seinem einstigen Burschen ganz einsam haust. Frühmorgens ist der treue Diener seines Herrn durch Schnee und Wirbelwind in das mehrere Stunden entfernt liegende Dorf gewandert, um für die „Bescherung" einzukaufen. Erst mit der Dunkelheit kehrt er zurück, mit Tabak, Schnaps, Pfefferkuchen und Kerzen, und dann sitzen die beiden Alten am Kamin, der mit den Trümmern eines Fauteuils aus der Großväterzeit geheizt wird, rauchen ihre Pfeifen und schwelgen in Erinnerungen an die Zeit, als sie in der Krim sich mit Franzosen und Türken schlugen.



Abb. 96. J. A. Bunin.
Nach einer Photographie von P. Schaefer, Wiesbaden.

Mit den Jahren wurde Bunins Kunst immer herber und realistischer. Das zeigt sich am deutlichsten in seinen Bauerngeschichten, vor allem seinem Hauptwerk, dem Roman „Das Dorf" (1910), einem in seiner Wahrhaftigkeit erschütternden Bild des wirtschaftlichen und sittlichen Elends der russischen Bauern. Die Hauptperson ist ein „denkender" Bauer, Kusma Krasnow, der als Handelsmann durch ganz Rußland zieht, alles liest, was ihm an Büchern

in die Hände kommt, aber weder selbst mit seiner Bildung etwas anzufangen weiß, noch auf andere Einfluß auszuüben vermag. So bringt er es weder zu Reichtum noch Ansehen, tröstet sich in seiner Verzweiflung mit der Schnapsflasche, wird von Reueanfällen geplagt, wallfahrtet nach allen möglichen heiligen Stätten und kehrt schließlich in das heimatliche Dorf zurück, wo sein Bruder Tichon durch nicht immer ganz saubere Geschäfte die großen Güter der Adligen im Umkreis sämtlich in seinen Besitz gebracht hat. Aber Tichon ist ebensowenig glücklich wie Kusma; nicht das Gewissen plagt ihn, sondern das Bewußtsein der Sinn- und Zwecklosigkeit seines Daseins. Und ebenso sinnlos ist das Dasein all der Bauern ringsum, ja auch der Städter, mit denen Kusma auf seinen vielen Wanderungen zusammengekommen ist. Nicht die wirtschaftlichen Verhältnisse allein sind daran schuld, nicht die Leibeigenschaft, nicht der politische Druck, sondern die Trägheit des Volkscharakters, das im Russen steckende Asiatentum.

Bunin erzählt mit größter Ruhe und Sachlichkeit, scheinbar ohne jede persönliche Stellungnahme zu dem, was er schildert; aber es liegt ein Hauch warmer Menschlichkeit auch über den abstoßendsten Bildern von Elend und Verkommenheit. Man spürt ihn vor allem in der Zeichnung der beiden so verschiedenen, innerlich einander jedoch so nahen Brüder Krasnow; der Schwerpunkt liegt überhaupt auf dem Psychologischen, nicht auf dem Sozialen, trotz der breiten Zustandsschilderungen.

Ein wie feiner Psychologe Bunin ist, zeigen gerade seine jüngsten Novellen, wie „Kasimir Stanislawowitsch" (1913), die Geschichte eines altgewordenen, verbummelten Schwindlers und Hochstaplers, der unerkannt der Hochzeit seiner Tochter beiwohnt und dann seinem Leben ein Ende machen will, aber den Mut dazu nicht aufbringt und aus dem Winkelhotel, in dem er abgestiegen war, um sich die bewußte Kugel durch den Kopf zu schießen, heimlich verschwindet, ohne seine Rechnung bezahlt zu haben. Oder „Der Herr aus San Francisco", diese ganz einfache Geschichte von einem amerikanischen Millionär, der einzig zu seiner Zerstreuung und weil es zum „guten Ton" gehört, mit Frau und Tochter für zwei Jahre nach der „Alten Welt" reist und unmittelbar nach der Ankunft auf Capri im Lesezimmer des Hotels am Schlage stirbt. Der Wirt, der eben noch vor den reichen Fremden liebedienerte, hat es nun überaus eilig, die Leiche aus dem Hause zu schaffen, damit die übrigen Gäste nicht Anstoß nehmen. Und so macht der „Herr aus San Francisco" auf demselben Riesendampfer „Atlantis", der ihn nach Europa brachte, die Reise wieder zurück. Die Novelle enthält nichts als eine Schilderung des Treibens auf Deck und in den Salons des Dampfers, des kurzen Aufenthalts der Amerikaner in Neapel, der Überfahrt nach Capri, der plötzlichen Katastrophe und der Heimfahrt; aber aus all diesen unbedeutenden Vorgängen ergibt sich ein erschütterndes Bild der Äußerlichkeit und Seelenlosigkeit unserer sogenannten „Kultur".

Eine ganz eigenartige Erscheinung auf dem modernen Parnaß ist Michael Alexejewitsch Kusmin (geb. 1876), der am wenigsten russische unter den russischen Dichtern. Ursprünglich Musiker (Schüler Rimskij-Korsakows), wandte er sich erst verhältnismäßig spät der Dichtung zu. Musiker ist er auch in seinen Dichtungen geblieben. Nicht nur hat er die meisten seiner Lieder selbst komponiert, alle seine Gedichte und Erzählungen sind auch nach musikalischen Gesetzen aufgebaut: man kann sie als Fugen, Sonaten, Symphonien bezeichnen.

Kusmin hat Gedichte, Singspiele, Novellen und Romane geschrieben, deren Haupteigentümlichkeit ihre Formvollendung ist. Eben darum wirkt er unter seinen Landsleuten so fremdartig. Dem Russen ist dichterisches Schaffen vor allem Aussprechen, Entladen,

Sichbefreien von der Überfülle des innern Erlebens; für Kusmin ist es bewußtes Formen und Gestalten. Sein Dichten ist nicht Chaos und Ekstase, sondern Erfinden und Stilisieren. Er liebt es, seine Geschichten in die Vergangenheit zu verlegen und sie dann auch in dem Stil der Zeit zu erzählen: so die „Abenteuer des Aimé Leboeuf" (1907), eines Liebes- und Lebenskünstlers, halb Casanova, halb Cagliostro, der als Handlungsgehilfe anfängt und als Minister endet. Man glaubt wirklich ein Stück aus einem diskreten französischen Memoirenwerk des 18. Jahrhunderts zu lesen, und nur die ganz leise, kühl überlegene Ironie, die man ab und zu heraushört, wenn man sehr aufmerksam der bunten Handlung folgt, verrät den modernen Verfasser. Diese Ironie ist einer der wesentlichsten Züge Kusmins. Sie ist nicht romantisch, sondern romanisch. Während der Russe meist ganz in seinen Gestalten lebt, in ihnen Teile seines eigenen Wesens sieht, steht Kusmin über seinen Gestalten, spielt mit ihnen. Daher auch seine besondere Vorliebe für das 18. Jahrhundert mit seiner lächelnden Skepsis, seinen preziösen Schäferspielen, seiner koketten Naivität oder naiven Koketterie.

In den Versen an einen jungen Freund kennzeichnet er seine eigne Lyrik:

„Dein Blick so weich, so lockend und verschlagen,
Dem Unsinn gleich, den die Komödien sagen
Der launenhaften Feder Marivaux'.
Du gleichst Pierrot, der Lippen trunknes Fragen –
Toll macht mich's wie die ‚Hochzeit Figaros'."

(Übers. von J. v. Guenther.)

Auf den gleichen Ton sind auch seine „Alexandrinischen Gesänge" gestimmt, vielleicht das Schönste und Zarteste, was Kusmin als Lyriker geschaffen hat. Daß er auch als Erzähler eigene Wege geht, wurde schon angedeutet. Während für die meisten russischen Dichter die Fabel Nebensache, nur der Anlaß zum Aufdecken seelischer Tiefen ist, ist sie für Kusmin alles. Sie soll bunt, überraschend, seltsam sein. Daher seine Vorliebe für Abenteurergeschichten aller Art, von denen nur noch seine Neubelebung des mittelalterlichen Alexanderromans, „Die Taten des großen Alexander" (1910) genannt sei, ein Virtuosenstück, das sich sehr wohl mit Joseph Bédiers „Tristan und Isolde" vergleichen läßt. Und auch wenn Kusmin neuzeitliche Stoffe behandelt, ist die Fabel für ihn wichtiger als die Charaktere. Er will überraschen und verblüffen, er weiß die Pointen ungemein scharf herauszuarbeiten, und über allem schwebt die kühl herablassende Ironie. Daher wirkt es auch so eigentümlich, wenn dieser Stilist und Artist einmal einen sozusagen ekstatischen Stoff behandelt wie in seinem Roman „Der zärtliche Joseph" (1909). Dunkle Leidenschaften, religiöse Verzückungen, Sinnenlust und Blutrausch, chaotisches Grauen fein säuberlich hingemalt in scharfen Umrissen, kühl und objektiv. Man ist zuerst befremdet, wird aber beim Weiterlesen immer stärker gefesselt. Man denkt an Andrej Bely (vgl. S. 436), der sich stofflich nahe mit Kusmin berührt; aber dort ein ewiges Wallen und Wogen, keine festen Grundlinien, Gespenster statt Menschen, bei Kusmin dagegen Marionetten mit steifen, ungelenken und doch in ihrer Art graziösen Bewegungen. Aber auch die Marionette ist unwirklich und daher zuletzt unheimlich, auch sie wird schließlich zum Gespenst.

Denn auch Kusmin hat seine mystische Seite, sonst wäre er ja nicht Russe. Wir spüren diesen „andern Kusmin" schon in seiner ersten Novelle „Flügel" (1906), die das Motiv der gleichgeschlechtigen Liebe behandelt und dem Ruf des Dichters sehr geschadet hat, in

manchen Kapiteln des „Zärtlichen Joseph", vor allem aber in einigen Erzählungen und Gedichten aus der Zeit des Krieges und der Revolution.

Erwähnt seien von den Altersgenossen Briusows und Kusmins noch Jurgis Kasimirowitsch Baltruschajtis (geb. 1873, Sohn eines litauischen Bauern), ein feinsinniger Lyriker mit starkem pantheistischem Einschlag, und Maximilian Woloschin (geb. 1876), ein Jünger Briusows und hervorragender Verskünstler, von dessen Gedichten E. Anitschkow treffend sagt, sie seien ein glänzender Kommentar zu den poetischen Bestrebungen und Strömungen seiner Zeit. Alles, was bei andern dunkel und verwickelt erscheine, werde bei ihm klar und verständlich. Das gilt von seinen frühesten Versuchen ebenso wie von seinen letzten, der russischen Revolution gewidmeten Gedichten, in denen in wohlklingenden bilderreichen Versen die Hoffnung ausgesprochen wird, daß aus dem Meere von Verbrechen und Wahnsinn einst das wahre heilige Rußland emporsteigen werde.

Als letzter sei hier noch ein Dichter genannt, der eigentlich schon zur zweiten Generation der Modernen gehört, den aber sein früher Tod in die Nähe der älteren Dichter rückt: Viktor Viktorowitsch Hofmann (geb. 1883 in Moskau, erschoß sich 1911 in Paris). Auch er fing als Jünger Briusows an, ging aber bald eigene Wege. Zwei nicht sehr umfangreiche Gedichtbücher und ein Band Märchen und Novellen sind sein ganzes literarisches Erbe. Eine ungemein zarte Knabenseele spricht aus diesen Versen und Gedichten; mit großen Träumeraugen sah er in die Welt, und jeder Grashalm, jedes Blatt am Baume barg für ihn unnennbare Wunder in sich. Die Mädchen und Frauen, die er nicht müde wurde zu besingen, waren alle mehr Traumwesen als lebende Menschen, schlanke Burne-Jones-Gestalten. In der Großstadt geboren und aufgewachsen, war er nichts weniger als Großstadtdichter. Ihm bangte vor den gewaltigen Steinmassen, den flackernden Gasflammen, den erbarmungslos grellen Bogenlampen, und dieses Grauen vor dem alles verschlingenden Ungeheuer hat er in einzelnen Gedichten wunderschön auszusprechen gewußt. Deutsche Dichter haben auf ihn, den Sohn deutscher Eltern, stark eingewirkt: Dehmel, George, besonders Rilke. Aber ehe seine Begabung noch zu voller Entfaltung gekommen war, machte er mit eigener Hand allen auf ihn gesetzten Hoffnungen ein Ende.

5. Zwischen den Revolutionen.

Der unglückliche Krieg mit Japan steigerte die Erregung der russischen Gesellschaft bis aufs äußerste. Die Regierung Nikolaus' II. sah schließlich ein, daß sie ohne Zugeständnisse keine Ruhe und Ordnung schaffen könne, aber die Art und Weise, wie diese Zugeständnisse gemacht und wieder zurückgenommen wurden, war nicht dazu angetan, die Gemüter dauernd zu beschwichtigen. Am 9. Januar 1905 demonstrierten Tausende von Petersburger Arbeitern vor dem Winterpalais und wurden mit Kartätschenschüssen auseinandergetrieben. Am 6. Juli desselben Jahres empfing der Zar eine Abordnung von Vertretern der Landschaften, unter Führung des Moskauer Universitätsprofessors Fürst Sergej Trubetzkoj, der in seiner Rede den Monarchen anflehte, den letzten Augenblick zur Rettung Rußlands nicht zu verpassen und zur Wiederherstellung von Frieden und Ordnung im Reich unverzüglich die Einberufung einer Volksvertretung zu verfügen. Nikolaus II. antwortete darauf, er

wünsche nichts inniger als Einigkeit zwischen Zar und Volk auf Grund einer Neuregelung der Beziehungen zwischen der Regierung und den Vertretern des Landes, wie sie den eigentümlichen russischen Prinzipien entspreche.

Den „eigentümlichen russischen Prinzipien" entsprach das Manifest vom 6. August 1905, das die Schaffung eines Parlaments (Reichsduma) mit nur beratender Stimme in Aussicht stellte. Die Bevölkerung antwortete darauf mit dem Generalstreik, durch den dem Zaren ein neues Manifest (17. Oktober 1905) abgezwungen wurde: die Reichsduma wurde aus einem beratenden Organ zur gesetzgebenden Einrichtung erhoben. In der Zwischenzeit bis zur Eröffnung des Parlaments suchte die Regierung wieder Herr der Lage zu werden. Sie provozierte im Dezember 1905 den bewaffneten Aufstand in Moskau, um ihn blutig zu unterdrücken und damit „die Ordnung wiederherzustellen". Und bald fühlte sie sich schon so stark, daß sie die erste Duma nach einer Tagung von $2^1/_2$ Monaten im Juli 1906, die zweite nach einer nur drei Wochen längern Tagung im Juni 1907 auflösen konnte, um sich durch Änderung des Wahlgesetzes ein gefügiges Parlament zu schaffen. Aber der Kampf war damit nicht beendet. Die Gleichgültigkeit und Müdigkeit, die sich in der Gesellschaft nach den ersten Fehlschlägen der Revolution eingestellt hatte, wurde allmählich überwunden. In den letzten Jahren vor dem Weltkrieg war die Stimmung wieder sehr bedenklich geworden. Die Regierung griff zu ihrem alten Mittel, die Aufmerksamkeit von der innern Politik auf die auswärtige abzulenken — diesmal mit Erfolg. Panslawistische Träumereien, Hoffnung einer heilsamen Einwirkung des Bündnisses mit den demokratischen Westmächten auf die innern Verhältnisse in Rußland kamen zusammen, um nicht nur die liberale Bourgeoisie, sondern auch einen Teil der sozialistischen Parteien bei Ausbruch des Weltkrieges für einen Burgfrieden mit der eben noch so heftig befehdeten Regierung zu gewinnen. Der Bruch dieses Friedens fällt einzig der Regierung zur Last, die, auf einen so langen Krieg nicht vorbereitet, Fehler auf Fehler beging, bis die Zustände im Lande so unhaltbar geworden waren, daß sich „Intelligenz" und Proletariat noch einmal verbanden wie 1905 und, da diesmal auch die Armee sich ihnen anschloß, die alte Ordnung endgültig zu Fall brachten.

In der Geschichte der russischen Literatur bedeutet die Zeit zwischen den zwei Revolutionen den Sieg der Moderne. Mancherlei trug dazu bei. Durch die persönliche Stellung der meisten Dichter zu den Ereignissen wurden die Kritiker, für die „Symbolismus" und „Reaktion" gleichbedeutend waren, Lügen gestraft. Die veränderte politische Lage schuf soviel neue Gelegenheiten, politische und soziale Ideen zur Aussprache zu bringen, daß selbst die Gesinnungstüchtigsten der Dichtung mehr Freiheit in der Wahl ihrer Stoffe und der Art ihrer Behandlung zugestehen mußten. Der Zusammenbruch der Revolution von 1905 hatte zur Folge, daß man einerseits vor dem politischen Gezänk gerne in die „Regionen, wo die reinen Formen wohnen", flüchtete, anderseits aber über die Gründe dieses Zusammenbruchs nachzudenken begann. Während im marxistischen Lager alle Schuld der feigen Bourgeoisie zugeschoben wurde, erwachten anderswo immer stärkere Zweifel an der alleinseligmachenden Wahrheit eben dieses Marxismus. Schon um 1900 hatte sich eine Gruppe philosophisch gerichteter Publizisten, an ihrer Spitze Peter Struve, dem sich zunächst N. Berdiajew, S. Bulgakow, S. Franck u. a. anschlossen, vom reinen Marxismus, zu dem sie sich bisher bekannt hatten, losgesagt und einen metaphysischen Idealismus auf ihr Banner geschrieben, der nach und nach eine immer mehr religiöse, bei einigen, wie

Bulgakow, sogar ausgesprochen orthodox-kirchliche Färbung erhielt. Mit diesen Schriftstellern gingen die Vertreter der neuen Dichtung Hand in Hand, und der Sieg der einen wurde auch der Sieg der andern.

An der Spitze des jüngern Geschlechts der russischen Moderne stehen Alexander Block und Andrej Belyj.

Alexander Alexandrowitsch Block (1880–1921; Abb. 97) hat durch seine Revolutionsdichtung „Die Zwölf", die in alle Sprachen übersetzt wurde (ins Deutsche viermal!), Weltruhm gewonnen. Aber man erhält ein ganz falsches Bild von dem Dichter, wenn man ihn nur auf Grund dieses einen Werkes beurteilt, das man überhaupt erst richtig verstehen kann, wenn man es im Zusammenhang mit dem ganzen, zwei Jahrzehnte umfassenden dichterischen Schaffen Blocks betrachtet. Lange bevor er der Dichter der „Zwölf" wurde, war Block für seine Landsleute der Dichter der „schönen Dame". „Verse von der schönen Dame" hieß seine erste, 1905 erschienene Gedichtsammlung, der 1907 ein zweiter Band folgte, betitelt „Die unerwartete Freude". Das ist der Name eines in Rußland verehrten, wundertätigen Marienbildes, und damit ist die Antwort auf die Frage gegeben, wer die von dem Dichter besungene „schöne Dame" ist. Es ist kein irdisches Weib, sondern die Madonna, nicht im Sinn der kirchlichen Dogmatik, sondern die als das Ewig-Weibliche aufgefaßte Weltseele, wie sie sich auch Wladimir Solowjow offenbarte. Die Anbetung, die der Dichter seiner „schönen Dame" weiht, ist aber doch nicht ganz frei von irdischen Gefühlen, und eben in dieser seltsamen Verschmelzung des Irdischen mit dem Himmlischen, dieser leidenschaftlichen Anbetung und anbetenden Leidenschaft liegt die Eigenart und der unwiderstehliche Reiz der Blockschen Jugenddichtung. Als Beispiel seien die folgenden Strophen sehnsüchtiger Erwartung angeführt:



Александр Блок

Abb. 97. A. A. Block.
Nach einer Radierung von S. Salschupin.
(Mit Erlaubnis des Verlags „Gamajun", Berlin.)

„Die vagen Tagesschatten fliehend flimmern,
Hehr und erhaben tönt der Glocken Laut.
In sanftem Licht die Kirchenstufen schimmern,
Es lebt der Stein – und wartet auf die Braut.

Hier wirst du schreiten, wirst den Stein berühren,
Der heilig ward im grausen Zeitenbrand,
Hier wird vielleicht vor dunkeln Altartüren
Ein Frühlingsreis entgleiten deiner Hand.

Hehr und erhaben tönt der Glocken Rufen,
Die ros'gen Schatten wachsen sonder Laut,
Die Dämmrung sinkt auf die ergrauten Stufen ...
Ich steh' im Licht – ich warte auf die Braut." (Übers. von W. E. Groeger.)

In den folgenden Gedichtbänden Blocks („Schneemaske", 1907, „Erde im Schnee", 1907) hat sich das Wunder vollzogen: der Dichter sieht die „schöne Dame" auf der Erde in immer neuer Umgebung und immer wechselnden Gestalten; er entdeckt sie im Irdischen, allzu Irdischen, wie Franz Werfel von Gott sagt: „In jedem Zirkusseehund wurdest du geschunden". Jetzt wird Block zum echten Großstadtdichter, dem eigentlichen Großstadtdichter der russischen Moderne, der die rhetorischen Verhaeren-Imitationen Briusows weit hinter sich läßt.

Auch die Gedichte dieser zwei en Periode sind zwiespältig wie die der ersten. Einesteils erkennt der Dichter seine „schöne Dame" in den seltsamsten Verkleidungen; hier wäre vor allem das sprachlich wunderschöne Gedicht „Die Unbekannte" zu nennen, in dem die Einzige allabendlich, in dunkle Seide gehüllt, ernst und still zwischen den mit betrunkenen Lebemännern und ihren Damen besetzten Tischen eines Gartenlokals hindurchschreitet. Andernteils beginnt er an ihr zu zweifeln und über seine eigene Gläubigkeit und seine kindischen Träume zu spotten. Am schärfsten äußert sich diese Ironie in drei symbolischen Dramen des Dichters: „Die Schaubude", „Der König auf dem Marktplatz" und „Die Fremde". In dem letztgenannten Stück zeichnet er sich selbst als verrückten Dichter und seine „schöne Dame" als Stern, der vom Himmel fällt und menschliche Gestalt annimmt. „Viele Jahrhunderte" hat er sie sehnsüchtig erwartet, aber die Sternjungfrau „will irdische Worte hören". Sie läßt den Schwärmer stehn und folgt einem feinen Herrn mit einem steifen Filzhut auf dem Kopfe.

Noch einmal, aber nicht ironisch, sondern in idealer Verklärung behandelt Block das gleiche Motiv in einem seiner spätern Werke, dem Drama „Rose und Kreuz". Der Ritter Bertrand, der Wächter der Burg des Grafen Archimbaut, betet die Gattin seines Herrn, die schöne Isore an. Er fragt nicht danach, daß sie in Wahrheit nichts weiter ist als ein leichtfertiges Zierpüppchen, daß sie ihren Gatten mit dem Pagen Aliscan, einem dummen, hübschen Jungen, betrügt. Todwund aus der Schlacht heimgekehrt, wird er vom Grafen seines Wächterdienstes enthoben, aber weil die Herrin in der Nacht ihren Freund bei sich sehen will, zieht er dennoch auf die Wache, hilft dem Pagen zum Fenster der Dame emporklettern und harrt bis zum Morgen aus. Dann bricht er tot zusammen, aber das Klirren des seinen Händen entfallenden Schwertes schreckt die Liebenden auf. Sie nehmen es als das verabredete Zeichen zur Trennung, und Aliscan kann noch rechtzeitig vor dem Grafen entfliehen, den der argwöhnische Kaplan geweckt hat und zu der Gräfin führt, um sie mit ihrem Freunde zu überraschen. Bertrands Opfer ist sinnlos, denn es wird einer Unwürdigen dargebracht, aber nicht auf den Sinn des Opfers kommt es an, sondern auf das Opfer als solches, auf die Fähigkeit, sich ganz hinzugeben, sich ganz seiner selbst zu entäußern.

Als rückhaltlose Hingabe, die nicht nach Gründen fragt, erscheint auch Blocks Liebe zu der Macht, die zuletzt in seinem Herzen die „schöne Dame" — nicht verdrängte, sondern

ihm zur eigentlichen Verkörperung der „schönen Dame" wurde — Rußland. Die Gedichte seiner letzten Jahre sind mit Recht „Liebeslieder an Rußland" genannt worden. Das Eigentümliche dieser Liebeslyrik ist, daß der Dichter sein Rußland keineswegs idealisiert, sondern es in sehr realistischen Farben schildert, aber der Anblick der grauen Hütten des bettelarmen Landes, der Klang der russischen Lieder, aus denen des Windes Rauschen tönt, ist ihm süß wie die ersten Tränen der Liebe! Mag die Schöne sich hingeben, wem sie will, mag er sie betrügen und verraten — sie wird nicht zugrunde gehn, nur ein leichter Hauch von Sorge wird ihre schönen Züge trüben. Was tut's? Eine Sorge mehr — ein Tränentropfen im Strom, der dadurch nur noch mächtiger rauscht; „du aber bleibst, wie du warst: Wald und Feld und das gemusterte Kopftuch bis zu den Brauen herabgezogen ..."

Es ist der Glaube an die unverwüstliche Lebenskraft des russischen Volkes, der Blocks Seele erfüllt. Diese urtümliche Lebenskraft stellt er in dem 1917 entstandenen Gedicht „Skythen" der westeuropäischen Kulturmüdigkeit gegenüber. Wenn Block die russische Revolution freudig begrüßte, so tat er es nicht als überzeugter Marxist oder Bolschewist, sondern weil er glaubte, das russische Volk wolle nun endlich seiner selbst bewußt werden, sich seine eigene Form des Daseins zimmern. In diesem Glauben wendet er sich in den „Skythen" gegen die Versuche der europäischen Mächte, die Entwicklung der russischen Revolution zu hemmen oder gar zu lenken. Europa kann Rußland nicht verstehen. Ganz nach Art der Slawophilen wird das Allumfassende des russischen Genius gepriesen, der die ganze westliche Kultur in sich aufgenommen hat, ohne etwas von seiner Urkraft einzubüßen.

„Wir lernten, uns ans wilde Roß zu pirschen
Und es am Halfter hart zu nehmen,
Das starke Kreuz der Pferde zu zerknirschen
Und böse Sklavinnen zu zähmen."

Darum, Völker Europas, kommt zu Rußland im Friedenskleide! Noch ist es Zeit — reicht uns als Brüder die Hand! Wollt ihr aber nicht, so schädigt ihr nur euch selbst, nicht uns:

„Wir weichen weit zurück in Busch und Binsen,
Wir huschen fort in hurt'gem Satze ...
Europa möge kommen, und wir grinsen
Es an mit der Asiatenfratze."

Rußland hat Europa bisher vor dem Einbruch der Mongolen geschützt; wenn Europa nun Rußland von sich stößt, so legt Rußland sein Wächteramt nieder:

„Wir sehn nur zu. Der Hunne möge handeln,
Die Leichen schänden und im Blute waten,
Die Städte äschern, Dom zum Stalle wandeln
Und Fleisch von weißen Brüdern braten.

Zum letztenmal, besinnt euch dort im Westen
Und kommt zur brüderlichen Feier!
Zum letzten Male lockt zu lichten Festen
Des Friedens die Barbarenleier." (Übers. von R. von Walter).

Blocks letzte und berühmteste Dichtung „Die Zwölf" gibt eine Reihe von Augenblicksbildern aus dem Petersburg der ersten Bolschewistenzeit (Winter 1917—18). Die stets wechselnde Form des Gedichts steht in wunderbarem Einklang mit dem Inhalt; flüchtige

impressionistische Schilderungen, grell beleuchtete Einzelzüge, Anklänge bald ans alte, echte Volkslied, bald an städtische Gassenhauer, an Tschastuschki (vgl. S. 39), an Marschlieder sind bunt durcheinander gemengt, schließen sich aber wie von selbst zusammen zu einer wild fortreißenden Sturmweise. Und zum Schluß eine ebenso kühne wie unerwartete Vision: an der Spitze der zwölf Rotgardisten, die, „alle lang fürs Zuchthaus reif", durch die nächtlichen Straßen ziehn und die Feinde der Revolution niederknallen —

„... mit blut'ger Fahne
Kugelfest, verratgefeit,
Schneeverhüllt und perlumschneit,
Sanften Schritts durch Sturmestosen
Geht im Kranz aus weißen Rosen,
Lichtumhaucht gleich einem Stern –
Jesus Christ, der Sohn des Herrn." (Übers. von W. E. Groeger.)

An diesen Schluß der Dichtung hat sich eine ganze Literatur geknüpft. Ohne die Erscheinung des Heilands wären „Die Zwölf" nur ein mit ungeheurer dichterischer Kraft entworfenes Wirklichkeitsbild. Nun aber glaubte man in dem Gedicht eine Verherrlichung des Bolschewismus sehen zu müssen, oder man sah in dem plötzlich auftauchenden Christus nicht den Führer der Zwölf, sondern den unter der Last der roten Fahne, wie einst unter der Last seines Kreuzes dahinwandelnden Heiland, gegen den die Zwölf ihre Waffen richten, ohne ihn doch töten zu können. Bezeichnend ist, daß der Dichter selbst den verschiedenen Auslegungen seines Werkes sehr viel Beachtung schenkte, ohne sich aber jemals klar zu äußern, was er eigentlich damit beabsichtigt hatte. „Die Zwölf" sind eben ein ganz aus dem unmittelbaren Empfinden heraus entstandenes Werk, und aus der Christusvision am Schluß spricht nichts als der Glaube des Dichters, daß aus Tod und Vernichtung, Blut und Tränen eine neue Welt erstehen muß, und daß seine Zwölf in all ihrer Roheit, Wildheit, Dummheit und Gemeinheit die unbewußten Wegbereiter dieser neuen Welt sind.

Wegbereiter, nicht Träger oder gar Schöpfer. Darüber kann für den aufmerksamen Leser des Gedichts kein Zweifel bestehen, und das merkten die Bolschewisten sehr bald, die den Dichter anfangs als einen der Ihren ansahen, ihn später aber mit immer wachsendem Mißtrauen betrachteten. Als Alexander Block 1921 infolge dauernder Unterernährung schwer erkrankte und Heilung im Auslande suchen wollte, wurde ihm die Ausreiseerlaubnis verweigert. Am 11. August 1921 starb er.

Blocks „Zwölf" verdanken ihren Weltruhm vor allem ihrem Stoff. Dem gesamten Schaffen Blocks wird ein solcher Ruhm aber erst beschieden sein, wenn die Kenntnis der russischen Sprache in Westeuropa allgemein verbreitet ist. Denn Blocks Lyrik ist so gut wie unübersetzbar — nicht weil seine Sprache so schwierig ist, sondern weil sie so einfach ist. Diese Sprache glitzert und schimmert nicht in tausend bunten Farben wie die Sprache Balmonts, sie hat nicht den schweren feierlichen Schritt der Sprache Briusows, aber sie ist ganz Melodie, ganz Musik. Dabei erlaubt sich Block Freiheiten, wie sie die klassische russische Verskunst nie geduldet hätte. Sein Vorbild ist die Volksdichtung und zwar gerade die so viel geschmähte und verkannte Volksdichtung der jüngsten Zeit, die Tschastuschka. Was für große dichterische Möglichkeiten in dieser primitiven Form verborgen sind, hat Block in seinen „Zwölf" gezeigt.

Boris Nikolajewitsch Bugajew, als Dichter bekannt unter dem Namen Andrej Belyj (geb. 1880, Abb. 98), ist eine Block in vielem nahe verwandte Natur, Mystiker, Gottsucher, Großstadtdichter, als Denker stark von Wladimir Solowjow beeinflußt, daneben Schüler Cohens, Natorps und Rickerts, zuletzt begeisterter Anhänger Rudolf Steiners, als Lyriker gleich Block häufig vom Volksliede ausgehend, als Prosadichter ganz im Banne Gogols, von slawophilen Neigungen nicht frei. Aber im Gegensatz zu Block ist der Denker in ihm stärker als der Dichter. Während bei Block die Abstraktion der „schönen Dame" zum lebendigen Wesen wird, lösen sich bei Belyj die lebendigen Wesen häufig in Abstraktionen auf. In dem Zyklus „Einst und jetzt" zeichnet er Kavaliere in Atlaswesten, die ihren gepuderten Damen Blumen überreichen, alte Gräfinnen, die in Erinnerung an vergangene Zeiten am Spinett mit krächzender Stimme die Liebeslieder ihrer Jugend singen, die Moskauer vornehme Welt im Symphoniekonzert usw., Bilder, wie sie auch Kusmin liebt. Marionetten hier und Marionetten dort. Aber was bei Kusmin nichts als ein graziöses Spiel ist, wirkt bei Belyj beunruhigend und fast unheimlich. Dieses Gefühl verstärkt sich, wenn der Dichter statt Rokoko- oder Biedermeierfiguren russische Bauern oder Kleinbürger vorführt, wie in dem an sich reizenden Gedicht „Die Popentochter und der Seminarist", mit den grellen Farben und eckigen Umrissen der russischen Volksbilderbogen. Das einzelne Gedicht empfindet man als reine Idylle, erst wenn man mehrere nacheinander auf sich wirken läßt, hört man die Untertöne mitschwingen, auf die es ankommt. Die Erklärung gibt der Dichter selbst: „Das Leitmotiv dieses Zyklus ist die Betrachtung der Wirklichkeit als stilisierten Bildes. Vergangenheit und Gegenwart scheinen der Seele, die sich selbst verlor, gleich fern, alles sind nur Masken. Das lyrische Subjekt dieses Zyklus ist ein Toter, der nach und nach seiner selbst bewußt wird." So sind auch diese scheinbar objektiven, spielerischen Genrebildchen Selbstbekenntnisse des Dichters, ein Stück seiner Weltanschauung, richtiger eine Station auf dem Marterwege des eine Weltanschauung Suchenden. Dieser Marterweg hat viele Stationen, und jede von ihnen ist durch zahlreiche Gedichte gekennzeichnet. Was Dostojewskij seine Helden durchleben läßt, durchlebt Belyj in seiner Lyrik unmittelbar; er verbirgt sich nicht hinter irgendeinem Raskolnikow, Myschkin oder Karamasow, sondern redet in seinem eigenen Namen. Die Leidenschaftlichkeit seines Suchens und Sehnens, die Tiefe

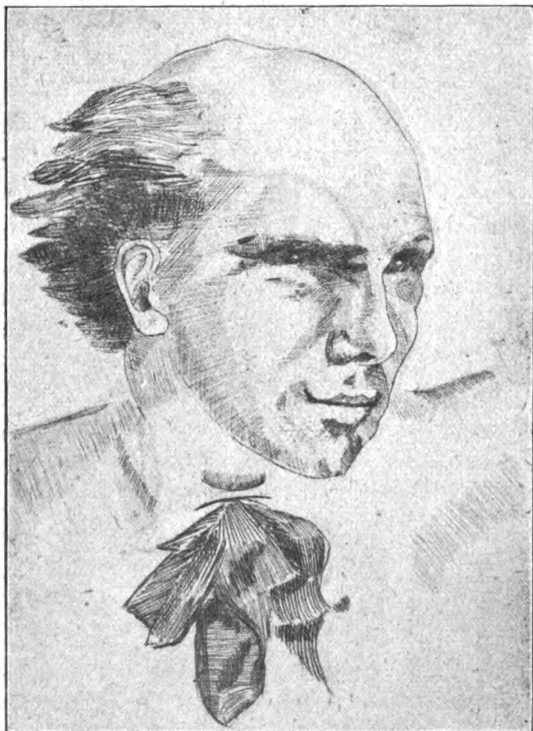


Abb. 98. Andrej Belyj.
Nach einer Radierung von S. Salschupin.
(Mit Erlaubnis des Verlags „Gamajun", Berlin.)

und Kraft des geistigen Erlebens macht den Denker zum Dichter. In dem Vorwort zu der 1923 erschienenen Sammlung seiner ausgewählten Gedichte erklärt Belyj: „Alles, was ich geschrieben habe, ist ein einziger Roman in Versen. Den Inhalt des Romans aber bildet mein Suchen nach Wahrheit mit all seinen Errungenschaften und Abstürzen." Dieser Roman umfaßt die Jahre 1902—22. Auf den ersten Zyklus „Gold in Blau", der „von lichter und freudiger Erwartung erfüllt" ist, zum Schluß aber schon dem Zweifel an der Auserwähltheit Ausdruck gibt, folgt die Sammlung „Asche" (1904—08), die von den „verlassenen, in dumpfem Schlaf liegenden Weiten des russischen Landes" redet. Deutlich spürt man die Reaktionsstimmung der Jahre 1907—08; der Dichter verzweifelt an der Möglichkeit, die ersehnten lichten Ziele zu erreichen. Auffallend sind hier die vielen Anklänge an Nekrasow. Weitere Schmerzen und Enttäuschungen bringen die Liebe („Die Urne") und die Philosophie („Der Versucher"). Alles wird zusammengefaßt in der Dichtung „Der Tote" mit der unheimlich naturalistischen Schilderung der Totenmesse und des Begräbnisses. Als Gegenstück dazu erscheint die 1918 entstandene Dichtung „Christ ist erstanden", in der wieder das Persönliche mit dem Nationalen verschmilzt, der Dichter in seinem eigenen Schicksal das Schicksal seines unglücklichen Vaterlandes erkennt. Der gekreuzigte Heiland und das gekreuzigte Rußland werden in Parallele gebracht; aus Blut und Mord, aus der Vernichtung alles Allen, Häßlichen, Überlebten soll Rußland auferstehen als das Weib, in Sonne gekleidet, das den Drachen besiegt hat. Belyjs Gedicht erschien fast gleichzeitig mit Blocks „Zwölf" und wurde gleich dieser als Bekenntnis zum Bolschewismus aufgefaßt. Darauf antwortete Belyj:

„Wenn die Bergpredigt im Jahre 1918 erschienen wäre, hätte man sie ebenfalls vom Standpunkt des ‚Bolschewismus' oder ‚Antibolschewismus' betrachtet. Daß ein Vertreter der geistigen Erkenntnis und Anthroposoph sich nicht so ohne weiteres irgendeiner politischen Losung anschließen könne, fiel niemandem ein, weil alle von Herdeninstinkten beherrscht waren; dabei aber ist das Thema der Dichtung eine Reihe innerster, eigenster Erlebnisse, die von Land, Partei, Zeit völlig unabhängig sind. Das, wovon ich schreibe, wußte schon Meister Eckart; über das gleiche schrieb der Apostel Paulus. Die heutige Zeit ist nur das äußere Gewand des Gedichts. Sein innerer Kern kennt keine Zeit."

In der Anthroposophie Rudolf Steiners glaubte Belyj schließlich die Erlösung gefunden zu haben. Den Zyklus „Der Stern", der in den Jahren 1914—18 entstanden ist, zum Teil in Dornach, wo der Dichter von dem Kriegsausbruch überrascht wurde und bis 1916 blieb, bezeichnet er als die Zusammenfassung seiner dichterischen Ideologie. In einem Gedicht wird Christian Morgenstern angeredet:

„Du kommst von Nietzsche, ich von Solowjow,
Wir beide sind getauft in Steiners Namen ..."

Das Thema „Rußland" kehrt im „Stern" immer wieder. In der Liebe zum Vaterland berührt sich Belyj wieder mit Block. Aber während in den schönsten Rußland-Gedichten Blocks ein ganz naives Gefühl zum Ausdruck kommt, eine Liebe, die nicht fragt, warum und wofür, sieht Belyj jetzt ein Rußland, das „qualvoll nach seiner geistigen Selbstbestimmung strebt", ein Rußland, das sterben will, um auferstehen zu können. Eines der schönsten unter diesen Gedichten, geschrieben in Dornach 1916, lautet:

„Auch wir vergehn in der Minuten trägem
Flug ohne Spur.
Alles vergeht; mit mitternächt'gen Schlägen
Ruft dumpf die Zeitenuhr.

O du, mein Land, mein Heimatland, mein Sehnen!
Dein bin ich, dein!
Nimm mich – nicht wissend! – nimm mich hin in Tränen!
Hüll mich in Erde ein!

In Wirbeln dieser lohen Abendröten
In mir erglüh!
Du – ganz in Sturm, in Feuersbrunst, in Nöten!
Ruf Ihn – in Nacht und Müh!

Und sei es Nacht! Und sei die Nacht wie Mauern,
Der Wahn wie Alpdruck schwer!
In leiser Dämmerung morgendlichen Schauern,
Durch Nacht – naht Er!" (Übers. von W. E. Groeger.)

Belyjs Sprache ist, wie die Blocks, durch und durch musikalisch. Ihm ist der Klang alles; seine Verse und seine Prosa haben den gleichen unruhig-flackernden Rhythmus. Wie stark das

Enthüllen können, blinde Seelen, wir mit lichten
der Ueberwelten wohlbekannte Saat,
die sich in meiner Brust gespiegelt hat
und nun bedrohlich brennt in altbekannten Lichten.
Andrej Bjely

Abb. 99. Handschrift Belyjs.

Musikalische in ihm ist, zeigen seine frühesten Werke am deutlichsten; noch vor seiner ersten Gedichtsammlung „Gold in Blau" erschien eine „Symphonie" von ihm, der in den folgenden Jahren noch drei weitere folgten. Es sind wirre Phantasien in rhythmischer Prosa, über die ein Teil der Leser sich den Kopf zerbrach, während die übrigen sich totlachen wollten. Man kann sie nur „verstehen", wenn man sie, ihrem Titel entsprechend, musikalisch auffaßt, d. h. als den Niederschlag der Empfindungen, Stimmungen und Vorstellungen, die eine musikalische Schöpfung in der Seele des lauschenden Dichters lebendig werden läßt; man muß diese Musik durch die Worte hindurchfühlen, sie mit dem „innern Ohr" hören. Dazu sind aber die wenigsten Durchschnittsleser fähig.

Die drei großen Romane Belyjs waren ursprünglich als Trilogie gedacht, die den Gesamttitel „Osten oder Westen?" tragen und damit das schwierigste und quälendste Problem des modernen Russentums behandeln sollte. Aber nur der erste der drei Romane, „Die silberne Taube" (1910), entspricht diesem Titel vollkommen. Der Held, Darjalskij, hat alles gelernt, was ein „gebildeter Europäer" lernen kann und lernen muß, aber die Leere seiner Seele hat die Bücherweisheit nicht ausfüllen können. Ein geheimnisvoller Zauber lockt ihn zur Heimat, zu den dunklen Tiefen der russischen Seele. Er verläßt seine Braut und schließt sich der unheimlichen orgiastischen Sekte der „Tauben" an, deren Wesen sich ihm in

einem Weibe verkörpert: Matriona, der Hausgenossin des Tischlers Kudejarow. Aber gerade unter den Sektierern erwacht die „europäische" Seele Darjalskijs, die Sehnsucht nach der verlassenen Braut. Sein Verhältnis zu der Gemeinde der „Tauben" lockert sich mehr und mehr. Die haben ihm von Anfang an nicht recht getraut, nun sehen sie in ihm bereits den „Verräter" und töten ihn „zur Ehre Gottes", der ein Opfer verlangt, damit der „Heiland" von Matriona geboren werden könne. In den Rahmen dieser Fabel hat der Dichter ein Bild des ganzen dörflichen und kleinstädtischen Rußland gesetzt und dabei, allein schon durch die trotz aller Anklänge an Gogol ganz eigenartige Sprache, die unheimliche Stimmung der Zeit unmittelbar vor der ersten russischen Revolution wunderbar wiederzugeben gewußt: dieses dumpfe Bangen und scheue Ahnen, das alle, auch die ganz ferne Stehenden ergreift, obgleich kaum einer wirklich faßt, was eigentlich geschehen ist oder geschehen soll.

Der zweite Roman, „Petersburg" (1912), behandelt das Thema „Ost und West" rein negativ, indem er zeigt, wie fremd die ganze Petersburger, d. h. europäische Kultur, dem eigentlichen russischen Wesen ist. In dem Roman kommen Vertreter aller Gesellschaftsklassen vor, vom reaktionären Minister bis zum kommunistischen Arbeiter, aber sie alle wirken wie Gespenster, die der sumpfige Boden der dem russischen Volk gewaltsam aufgezwungenen Residenz am Meere erzeugt hat und die sich in Nebel auflösen müssen, wenn die Sonne im Osten aufgeht. Diese Wirkung wird verstärkt durch die ganze Art der Darstellung, den ständigen Wechsel des Schauplatzes, die ironischen Kapitelüberschriften, die häufigen Anreden des Dichters an den Leser. Es ist ein ewiges, unheimliches Hasten und Rennen in dem Buch. Dabei aber hat man das Gefühl, daß alle diese Menschen selbst nicht wissen, warum sie so geschäftig sind. All ihr Tun ermüdet sie nur, zerreibt ihre Nervenkraft und ist dabei sinnlos und unnütz. Das gilt von allen ohne Ausnahme: von dem Minister, für den das Volk, dessen Wohl ihm angeblich so am Herzen liegt, nur ein leerer Begriff ist; von seinem Sohn, der mit den Terroristen anbandelt, wie er sonst wohl mit einem hübschen Mädel auf der Straße anbandelt, und dem das Spiel zu blutigem Ernst wird, weil auf ihn das Los fällt, die tödliche Bombe in das Schlafzimmer des Ministers — seines eigenen Vaters! — zu schaffen; von den Terroristen, die ihr Leben für das Volk hingeben, Gefängnis, Verbannung, Galgen hinnehmen aus lauter Liebe zu diesem Volke, und von dem wirklichen Volk noch viel weniger wissen als der von ihnen zum Tode verurteilte Minister ...

Der dritte Roman, „Kotik Letajew", der während des Krieges erschien, ist selbstbiographisch; der Titelheld ist der frühreife Knabe Boris Bugajew, der als Sohn des berühmten Moskauer Mathematikers, Professor Bugajew, von kleinauf zu allen Schätzen der Kultur Zutritt hatte und den ein unstillbares Sehnen doch immer hinaustrieb in blaue Weiten, unbekannten Zielen entgegen. Selbstbiographisch ist auch Belyjs letztes Prosawerk, „Aufzeichnungen eines Sonderlings" (1923), das in den Jahren 1914—18 in Dornach und in Moskau spielt und die letzten Gedichte Belyjs bedeutsam ergänzt.

Zwei Hauptströmungen lassen sich innerhalb der modernen Dichtung nach 1905 unterscheiden: eine klassische und eine nationale. Die Bezeichnung „klassisch" geht vielleicht etwas zu weit: die Dichter dieser Gruppe sind mehr Parnassiens als Klassiker. Sie streben nach Klarheit, Harmonie und höchster Vollendung der Form, knüpfen zum Teil an Briusow, zum Teil an Kusmin an und kommen von diesen zu Feth, Tiutschew, Baratynskij und Puschkin.

Einige von ihnen befleißigen sich als strenge Klassiker einer etwas absichtlichen, feierlichen Schlichtheit, andere zeigen eine große Vorliebe für alles Exotische und Ungewöhnliche. Sie verkleiden sich gern und sind stets darauf bedacht, daß das Kostüm echt und stilvoll ist; ob griechisch oder ägyptisch, spanisch oder altrussisch, ist Nebensache. Manche ziehen eine bestimmte Tracht vor, andern macht es Freude, sich täglich in neuem Gewande zu zeigen und sich von den Leuten sagen zu lassen, es stände ihnen alles gleich gut.

Der bekannteste Dichter dieser Gruppe ist der 1921 von den Bolschewisten als „Gegenrevolutionär" erschossene Nikolaj Sergejewitsch Gumilew (geb. 1885). Er will nichts von „Verbrüderung mit Mystik, Theosophie oder Okkultismus" wissen; „die symbolische Verknüpftheit aller Bilder und Dinge, die Veränderlichkeit ihrer Erscheinung konnte nur in dem düstern Nebel der germanischen Wälder entstehen". Ihn zieht es zum „romanischen" Geist, der „das Element des Lichts über alles liebt, des Lichts, das die Dinge trennt und die Linien scharf hervortreten läßt". So hat er Théophile Gautier ausgezeichnet übersetzt, so zeigen seine afrikanischen und orientalischen Gedichte den Einfluß von Victor Hugo. Gleich diesem hat er eine Vorliebe für das Wilde, Abenteuerliche, Heroische. Eine seiner ersten Gedichtsammlungen heißt „Die Konquistadoren". Er ist ein Meister in der Schilderung der tropischen Landschaft, des wogenden Meeres, der Pracht italienischer Städte.

Wie seine wilden abessinischen Jagdgenossen hat Gumilew in dem Gedicht „Der Muschik" auch den unheimlichen Wundermann Rasputin mit großartiger Plastik zu zeichnen gewußt als die Verkörperung der Urkraft, die in den dunkeln Wäldern und weiten Steppen Rußlands verborgen ist und sich ab und zu in furchtbaren Ausbrüchen entlädt. Gumilews Kriegsgedichte sind vielleicht die einzigen in Rußland, in denen die Freude am Kampf als solchem, der Stolz auf das Heldentum an sich, ohne alle politischen Seitenblicke, zum Ausdruck gelangt. Sie wirken überzeugend, weil sie von einem Mitkämpfer stammen: der Dichter hatte den Krieg von Anfang an als Freiwilliger in einem Kavallerieregiment mitgemacht. Ganz eigentümlich ist das Gedicht „Der Arbeiter": eine Vision, bei der man an Lermontows prophetisches Gedicht „Traum" denken muß. Der Dichter sieht einen kleinen, ältlichen Mann mit ruhig-demütigen Augen noch in später Abendstunde in der Munitionsfabrik arbeiten; der kann nicht eher zur Ruhe gehen, als bis er die Kugel gegossen hat, die den Dichter töten wird. Endlich ist das Werk getan, seine Augen blicken fröhlich, und im Mondschein geht er nach Hause, wo im großen Bette die schläfrige, warme Frau ihn schon lange erwartet ... Irgendwo an der Düna aber erreicht die Kugel, das Werk des kleinen, ältlichen Mannes in hellgrauer Bluse, ihr Ziel...

An Gumilew schloß sich eine ganze Schar jüngerer Dichter an, die sich sogar zu einer „Poetenzunft" vereinigten; sie nannten sich „Akmeisten" (griech. akme = Höhe). Der Ausdruck „Zunft" ist bezeichnend; man hat es hier in der Tat mit einer Art Meistersingerschule zu tun. Bei der großen Bedeutung, die die „Akmeisten" der Form zuschrieben, bei ihrer Betonung der Klarheit und Sicherheit der Linienführung konnte leicht die Vorstellung von der Erlernbarkeit der Kunst aufkommen, und so ist es kein Wunder, daß die dichterischen Erzeugnisse einzelner Akmeisten mehr an Kunstgewerbe als an Kunst erinnern. Das gilt natürlich nicht von den echten und starken Talenten der Gruppe, wie Osip Mandelstamm, der ganz bewußt die Rückkehr zur Klassik predigt, oder von dem an Baratynskij und Tjutschew geschulten Wladislaw Chodasewitsch (geb. 1886).

Klassische Form mit romantisch-mystischem Inhalt verbindet in eigenartiger Weise Sergej Michajlowitsch Solowjow, ein Neffe des Philosophen Wladimir Solowjow und natürlich stark durch ihn beeinflußt, in seinen Gedichtsammlungen „Blumen und Weihrauch“ (1908) und „April“ (1911). Neben antiken Frühlingsidyllen im Stil von André Chénier finden sich bei ihm inbrünstige Bekenntnisse und Klagen einer gottsuchenden Seele, die bald an den großen Oheim des Dichters, bald an Andrej Belyj erinnern, in der Form aber die strenge Schulung Briusows zeigen.

Näher als Solowjow stehen den Akmeïsten einige Prosadichter, die sich nach dem Beispiel Kusmins darin gefallen, Geschichten aus vergangenen Zeiten im Stil der betreffenden Zeit zu erzählen. Genannt seien Boris Sadowskoj, der in seiner Novellensammlung „Das eiserne Gitter“ (1911) eine Anzahl hübscher Miniaturen aus dem Rußland der 20er und 30er Jahre fein säuberlich hinmalt, der weit weniger begabte, stark manierierte Sergej Ausländer und Viktor Iretzkij, der erst nach der Revolution bekannt wurde, aber noch ganz und gar zu dieser Gruppe gehört, ein sehr geschickter und geschmackvoller Nachempfinder, der nicht nur in der so beliebten Zeit Katharinas II. und Alexanders I. zu Hause ist, sondern auch den Stil der altitalienischen Novellen und französischen Schwänke des 16. Jahrhunderts gut zu treffen weiß.



Abb. 100. A. Remisow.
Nach einer Radierung von S. Salschupin.
(Mit Erlaubnis des Verlags „Gamajun“, Berlin.)

Block und Belyj stehen mit ihrer Wendung zum Nationalen keineswegs vereinzelt da. Man kann geradezu von einer Wiedergeburt des Slawophilentums im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts reden. Dieses poetische Slawophilentum hat aber mit dem politischen Panslawismus oder Neoslawismus, der schließlich zum Weltkrieg führte, nichts gemein. Wir haben es vielmehr mit einer Bewegung zu tun, die die heiß ersehnte Erneuerung an Geist und Gliedern durch Rückkehr zu den Urquellen des nationalen Lebens zu gewinnen hofft, die den alten Volksglauben, die alten Sagen, Märchen, Lieder nicht bloß nachahmen oder wiedererzählen, sondern lebendig machen will. Der eigenartigste Dichter dieser Gruppe, vielleicht überhaupt die seltsamste Erscheinung auf dem russischen Parnaß von heute, eine Erscheinung, wie sie überhaupt nur in Rußland denkbar ist, ist Alexej Michajlowitsch Remisow (geb. 1877; Abb. 100). Eine zügellose Phantasie, die die seltsamsten Träume sieht und immerfort „Kolosse und Extremitäten“ ausbrütet, paart sich mit einem kühlen, nüchternen Wirklichkeitssinn,

wie man ihn nur bei den strengsten Naturalisten findet, und dazu kommt eine beinahe scholastisch zu nennende Gelehrsamkeit, die in tausenden von alten Büchern schmökert, die merkwürdigsten Dinge aus ihnen herausliest, allerlei sprachliche Absonderlichkeiten liebevoll pflegt. Remisow hat naturalistische Novellen geschrieben, wie sie Kuprin nicht besser machen könnte, Romane („Der Teich", „Die Uhr", „Die Kreuzschwestern"), die bald an Sologub, bald an Leskow erinnern; aber sein ganzes Können entfaltet sich erst, wenn er den „Europäer" völlig abstreift und sich als Russe des 16. Jahrhunderts gibt, wenn er in Büchern wie „Mitternachtssonne" und „Der Sonne nach" die alten slawischen Naturmythen aufleben läßt, wenn er den geheimen religiösen Sinn der Kinderspiele und volkstümlichen Reigenlieder aufdeckt, wenn er in der Legendensammlung „Limonar" die apokryphischen Geschichten von dem Schädel Adams, von dem Propheten Elias, von der Geburt des Heilands in einer Sprache erzählt, wie sie eben nur ihm zur Verfügung steht: voll altertümlicher Wendungen, volkstümlicher Kraftausdrücke, seltsamer Dialektworte, kühner Verdrehungen von Fremdwörtern, wie sie sich vor ihm nur noch Leskow geleistet hatte.

Abb. 101. Handschrift Remisows.
(Anfangszeilen eines seiner Märchen.)

Remisow hat in der Zeit, als man in Rußland von der Wiedereinsetzung des Kreuzes auf der Hagia Sophia träumte, eine Reihe wunderschöner Legenden über die Sophienkirche erzählt. Er hat gleichzeitig mit Blocks „Zwölf" und Belyjs „Christ ist erstanden" eine „Klage über den Untergang des russischen Landes" veröffentlicht, ein ganz einzigartiges Seitenstück zu der nur als Bruchstück erhaltenen „Klage" aus dem 13. Jahrhundert (vgl. S. 58). Er hat das alte russische Volksschauspiel zu neuem Leben erweckt und die Tragödie vom Kaiser Maximilian und seinem Sohn Adolf (vgl. S. 42) zum Kunstwerk gestaltet, indem er Unwesentliches ausschied und das Wesentliche in helleres Licht rückte. Er hat eine Sammlung russischer Märchen herausgegeben, die hier nicht neu aufgeputzt erscheinen, aber auch nicht mit philologischer Genauigkeit irgendeinem Erzähler aus dem Volke nachgeschrieben sind, sondern so erzählt sind, wie sie ein einfacher Mann erzählen würde, wenn er ein so echter Dichter wäre wie Alexej Remisow und die russische Sprache so beherrschte.

Ein Kapitel für sich bilden Remisows Träume. Nicht nur spielt der Traum eine große Rolle in seinen Erzählungen, er hat auch ein ganzes Büchlein seiner eigenen Träume veröffentlicht, wie das in Deutschland Rudolf Huch und Isolde Kurz getan haben, wirkliche echte Traumgesichte, in keiner Weise zugestutzt oder aufgeputzt. Der Erzähler gibt sich nicht die geringste Mühe, seinen Gesichten irgendeinen tiefern Sinn unterzuschieben, aber gerade dadurch wirken sie so bedeutungsvoll. Denn je mehr man darin liest, desto öfter fragt man sich: ist das sogenannte wirkliche Leben in Wahrheit soviel anders als diese seltsamen Gesichte? Und nur ein Dichter kann so liebliche und so bange Träume haben wie etwa den folgenden:

„Ich ging über ein blühendes Feld. Eine Lerche sang, und von der frischgemähten Wiese duftete das Heu. Zwei Frauen kamen mir entgegen. Sie trugen einen Korb mit Feldblumen. Mitten in den Blumen saß ein kleines Mädchen.

‚Wohin geht ihr?‘ fragte ich.

‚Blumen pflücken‘, erwiderten die Frauen.

Ich folgte ihnen. Wir gingen schweigend, und so kamen wir, ohne daß eines ein Wort gesagt hätte, an einen See.

‚Da sind deine Blumen‘, lachten die Frauen und wiesen auf den See.

Ich stand allein am Wasser, und von Blumen war nichts zu sehn. Mit leeren Händen begab ich mich auf den Heimweg. Das Feld blühte, und die Lerche sang. Und plötzlich erblickte ich in den Ähren dasselbe Mädchen, das vorhin im Korbe getragen wurde. Es lief auf mich zu, schlang seine Ärmchen um meinen Hals und flüsterte mir ins Ohr:

‚Nimm mich mit!‘

Ich nahm das Kind auf die Schulter, aber ehe ich noch einen Schritt getan, ward es ganz finster um mich her, schwarze Wolken zogen herauf, und nur über meinem Haupte zitterte ein grünlicher Lichtkegel. Von der Erde aber erhoben sich seltsame Vögel mit Schlangenschwänzen, und alles flog dahin, zu diesem Licht. Es war eine unendliche Menge Vögel da, sie krächzten nicht, sondern grunzten wie Taubstumme, und bald hatten ihre Schweife das Licht ganz zugedeckt. Nun war tiefe Nacht, und die Vögel verstummten. Und mitten durch die Finsternis vernahm ich aus weiter, furchtbarer Ferne die Stimme des kleinen Mädchens:

‚Nimm mich mit!‘

Und ich selber wußte doch nicht, wo ich bleiben sollte.

Da erwachte ich.“

Es ist begreiflich, daß ein Dichter, der so träumen kann, ein tiefes Verständnis vor allem für die Kindesseele haben muß. Remisows Kindergeschichten stehen denen Sologubs nicht nach, sind aber von ganz anderer Art. Sologubs Kinder sind überzarte, empfindsame Großstadtkinder, die Kinder bei Remisow aber sind ganz normale Geschöpfe, die zwar gleich ihrem Dichter eine ungemein entwickelte, rege Phantasie besitzen und sehr lebhaft träumen, doch in diesen Träumen, in den tollen Geschichten, die die Kleinen sich ausdenken, ist nichts Krankhaftes; es sind gesunde Äußerungen eines sehr reichen, aber durchaus gesunden Seelenlebens.

Ähnliche Wege wie Remisow schien als Lyriker Sergej Gorodezkij (geb. 1884) gehen zu wollen. Sein erstes Buch, „Jar“ („Glut“), brachte eine Reihe Gedichte, die ganz aus dem Geiste des russischen Volksliedes geboren schienen. Eine wilde Lebensfreude jauchzte und jubelte in ihnen, die bezaubernd wirkte. Der alte slawische Götter- und Naturglaube schien wirklich zu neuem Dasein zu erwachen, sich mit lebendigem Ewigkeitsgehalt zu füllen. Aber schon sein zweites Gedichtbuch, „Perun“, brachte eine Enttäuschung: das Beste, was es enthielt, waren matte Wiederholungen der Gedichte des ersten Bandes. Dann begann Gorodezkij Novellen zu schreiben, die ihn als ganz üblen „Dekadenten“ zeigten — Perversitäten

und Trivialitäten in ekelhaftem Gemisch —, und seine neuesten bolschewistischen Gedichte sind nichts weiter als gereimte Agitationsreden, die mit Poesie ebensowenig zu tun haben wie die Gesinnungslyrik der 60er Jahre.

Weit über Gorodetzkij hinaus wuchs eine Dichterin, Liubow Nikitischna Stolitza (geb. 1884); in ihren beiden ersten Gedichtbüchern: „Rainia" („Paradiesische Wildnis", 1908) und „Lada" (Name der slawischen Liebesgöttin, 1910), treibt sie, ohne großen mythologischen Apparat, einen leidenschaftlichen Naturkultus, der überzeugend wirkt, weil er aus dem Wesen der Dichterin hervorgeht. Sie kann sich's anders gar nicht denken, als daß der Frühling („wesna" weiblichen Geschlechts, vgl. S. 35) ihre Schwester ist, die mit ihr im Walde Verstecken spielt. Sie muß weinen, wenn sie die Erde im Herbst in Erstarrung sinken sieht: es ist ihr wirklich so, als sähe sie ihre Mutter sterben, und qualvoll kommt ihr zum Bewußtsein, wie oft sie sich an der All-Liebenden, All-Verzeihenden versündigt hat. Auch Liubow Stolitza hat nicht alles gehalten, was sie zu versprechen schien. Immerhin enthält auch ihre Verserzählung „Jelena Dejewa" (1916) sehr schöne Schilderungen des patriarchalisch-idyllischen Lebens in einem Kaufmannshause alten Schlags, und auch ihre lyrischen Dramen, „Der blaue Teppich" und besonders das Legendenspiel „Die heilige Sünderin" (gemeint ist die in Rußland sehr verehrte Maria Aegyptiaca) verdienen Beachtung.

Den Höhepunkt der nationalen Strömung in der modernen russischen Lyrik bedeuten die Lieder von Nikolaj Kliujew, von dem an anderer Stelle zu reden sein wird, denn obgleich seine ersten Gedichte schon mehrere Jahre vor dem Weltkrieg erschienen, wurden sie in ihrer vollen Bedeutung erst in der Revolutionszeit erkannt.

Kommt man von den Gedichten der Liubow Stolitza zu denen der heute wohl beliebtesten russischen Dichterin, der (geschiedenen) Gattin Gumilews, Anna Andrejewna Achmatowa, so hat man ein ähnliches Gefühl, wie wenn man in der berühmten Tretjakow-Galerie in Moskau unmittelbar nach einem der farbenglühenden Gemälde Maliawins — tanzende Bauernweiber in grellroten wehenden Röcken — vor eines der stillen, blassen Gartenbilder Borissow-Musatows tritt, auf dem schlanke Frauen in lila und mattrosa Gewändern sich nur wenig von dem in blassem Graugrün verschwimmenden Hintergrund abheben. Die Gedichte der Achmatowa sind Bekenntnisse einer stillen, nachdenklichen, zarten Frau, Bekenntnisse intimster Art, in so schlichter, anspruchsloser Form ausgesprochen, daß man sich fast wundert, sie gedruckt zu sehen. Man hat den Eindruck, als hätte die Dichterin sie nur für sich selbst geschrieben, als wäre es ihr nur darum zu tun gewesen, das, was sie bewegte, in den ersten besten Worten auszusprechen, die ihr gerade in die Feder flossen. Man findet in ihren Gedichten keine altertümlichen Ausdrücke, keine kühnen Reime wie in denen der Stolitza. Aber es zittert in ihnen ein tiefes und starkes Empfinden, das sich dem Leser nicht durch die Worte, sondern gleichsam über die Worte hinweg mitteilt, als spräche Seele unmittelbar zu Seele. Man nehme etwa die folgenden Zeilen, von denen ein russischer Kritiker sagt, daß Puschkins Tatjana sie hätte schreiben können:

„Dort war ein Zimmerchen gleich einem Käfig,
Dicht unterm Dach in einem lärmerfüllten
Schwerfäll'gen Haus, wo er vor seiner Leinwand
Bald wie ein Zeisig pfiff, bald lustig klagte,
Bald traurig sprach von Freuden, die nicht waren.

Und wie in einen Spiegel blickt' ich bangend
Aufs graue Lein; mit jeder Woche schien
Die Ähnlichkeit mit meinem neuen Bilde
Mir bitterer und seltsamer zu werden.
Ich weiß nicht, wo der liebe Künstler blieb,
Mit dem ich durch das Fenster seiner blauen
Mansardenstube oft aufs Dach hinaustrat,
Den Schnee zu schau'n, die Newa und die Wolken,
Doch fühl' ich's: unsre Musen sind verbunden
In einer heitern, zauberhaften Freundschaft
Wie Mädchen, die noch nicht die Liebe kannten ..."

Das wirkt wie ein Tagebuchblatt, und Tagebuchblätter sind alle Gedichte der Achmatowa, Tagebuchblätter, in denen eine Frau die Geschichte ihrer leidvollen Liebe erzählt — weiter nichts. Es sind lauter kleine, alltägliche Erlebnisse, aus denen sich diese Geschichte zusammensetzt, aber gerade diese Schlichtheit greift ans Herz. Wenn etwa in einem ganzen kurzen Gedicht von zwölf Zeilen erzählt wird, wie sie dem im Zorn Fortgehenden die Treppe hinab nachlief und ihn draußen vor der Tür anhielt:

„Ich rief: ‚Es war Scherz! Ich sterbe,
Läßt du mich jetzt allein!'
Er ächelte unheimlich herbe:
‚Der Wind ist kalt. Geh hinein.'"

Oder wenn sie ihn in einem andern Gedicht bittet, er möge ihre Briefe aufbewahren, damit seine Biographie, die die Nachkommen schreiben würden, keine Lücke aufweise. „Mögen einst die Kinder meinen Namen im Lehrbuch lesen und, wenn sie die traurige Geschichte kennengelernt haben, schelmisch lächeln. Da du mir keine Liebe und keinen Frieden gabst, schenke mir den bittern Ruhm."

6. Realisten und Futuristen.

Was bei den Gedichten der Anna Achmatowa so auffällt, ist der starke realistische, oder vielleicht sagt man besser: impressionistische Zug, der ihnen innewohnt. Der alte Realismus war also durch die neue Richtung keineswegs getötet, er lebte vielmehr weiter fort und wirkte sogar noch befruchtend auf die Dichtung der Jüngsten, wie er umgekehrt auch von ihr befruchtet wurde. Das tritt selbstverständlich besonders deutlich bei der erzählenden Prosa des neuen Jahrhunderts zutage; es genügt auf Bunin hinzuweisen. Aber auch Tschechow kann ebensogut als letzter Vertreter der „großen Alten" angesehen werden wie als erster Bahnbrecher der neuen Richtung. Gerade dadurch, daß er sich scheinbar ganz ins einzelne verliert, die Wirklichkeit in all ihren Erscheinungsformen festzuhalten bemüht ist, dringt er bis zu der Grenze vor, jenseits derer „alles Vergängliche nur noch ein Gleichnis" ist. Ähnlich wirken ja auch einige von den frühen naturalistischen Novellen Leonid Andrejews; erst als er sich bewußt symbolistisch gab, wurde er unwahr und abgeschmackt.

Aus der großen Menge der „Neurealisten" können hier nur einige flüchtig gekennzeichnet werden. Als Schüler Andrejews fing Sergej Nikolajewitsch Sergejew-Zenskij (geb. 1876)

an. In seinen ersten Novellen treibt er die Unarten seines Meisters auf die Spitze und gefällt sich in einer gespreizt-manierierten Sprache, in der die Bilder einander so jagen, daß schließlich keines von ihnen eine wirkliche Anschauung vermittelt. Aber schon in diesen ersten Versuchen spürt man das starke Talent, und mit jeder neuen Arbeit hat sich der Dichter von den Unarten und Übertreibungen seiner Jugendwerke immer mehr zu befreien gewußt und schließlich seinen eigenen klaren Stil gefunden. Das Grundthema Sergejew-Zenskijs ist das gleiche wie das Andrejews, nur behandelt er es mit viel tieferer innerer Ergriffenheit: die Hilflosigkeit des Menschen gegenüber dem chaotischen Leben.

Das Werk, das Sergejew-Zenskijs Namen in weitere Kreise trug, war der Offiziersroman „Babajew" (1907), eigentlich ein Zyklus von Novellen, die nur durch die Person des Helden miteinander verbunden sind. Die Umwelt ist die gleiche wie in Kuprins „Zweikampf": eine kleine, öde Garnison, der Held ein „dämonisch" sein wollender Leutnant, einer der letzten Nachkommen des Lermontowschen Petschorin. Eines der glänzendsten Stücke im Zyklus ist die Geschichte „Kuckuck". So nennt sich ein tolles Spiel, das nur die rohe Phantasie bodenlos gelangweilter, alkoholvergifteter russischer Offiziere in irgendeinem gottverlassenen Provinznest ersinnen konnte. In der Mitte des völlig dunkeln Zimmers stellen sich die Herren mit ihren Revolvern auf. Einer, den das Los bestimmt, muß die Wände entlang laufen oder gehen und aus jeder Ecke „Kuckuck" rufen. Bei jedem Ruf schießen die andern in der Richtung, von wo der Ruf kommt; sie haben dabei niedrig zu zielen, um dem „Kuckuck" im schlimmsten Falle nur das Bein zu verwunden. Ist er unversehrt um das ganze Zimmer herumgekommen, so hat er das Spiel gewonnen. Es wird von neuem gelost, und ein zweiter kommt an die Reihe. Die Schilderung dieses Spiels setzt den Leser in atemlose Spannung; man kann das Buch einfach nicht aus der Hand legen. Dabei fühlt man aber, daß es sich um mehr handelt als eine Narretei betrunkener Leutnants; es ist, als treibe das Schicksal selbst sein grausames Spiel mit dem im Dunkel irrenden Menschen.

Ganz frei von den „Kinderkrankheiten" des „Babajew" ist die 1911 erschienene Erzählung „Das Weh der Felder", wohl das reifste und feinste Werk Sergejew-Zenskijs. Auch hier ein vergeblicher Kampf gegen das Schicksal. Ein einsames Gut im russischen Steppengebiet, ein Ehepaar, dem zum vollen Glück nur die Kinder fehlen: viermal nacheinander hat die Frau tote Kinder zur Welt gebracht. Nun fühlt sie sich zum fünftenmal Mutter, und ganz wunderbar ist dem Dichter die Darstellung ihres Seelenzustandes und des ihres Gatten gelungen: das beständige Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung, die wachsende Sicherheit, die durch das körperliche Wohlbefinden der Frau genährt wird — und dann die Katastrophe: auf einer Schlittenfahrt gehen die Pferde durch, das Fahrzeug wird umgeworfen, die Folge ist eine Frühgeburt, die der Mutter das Leben kostet. Die äußern Vorgänge sind mit derselben Anschaulichkeit und Lebendigkeit geschildert wie im „Babajew", aber sie bilden nur den Hintergrund zu den seelischen Erlebnissen der Ehegatten. Und in diese Erlebnisse spielt auch die umgebende Natur, die endlose Steppe mit ihrem „Weh der Felder", immer wieder hinein, sie lebt mit den Menschen und in den Menschen, spiegelt ihre Stimmungen und macht sie froh oder traurig.

Dieses Naturempfinden trennt Sergejew-Zenskij völlig von Andrejew und nähert ihn Bunin. Noch mehr erinnert an Bunin Boris Konstantinowitsch Sajzew (geb. 1881). Seine

Novellen lösen sich oft ganz in zarte Naturstimmungen auf, und seine Menschen sind so innig mit der Natur verwachsen, daß sie kaum noch ein eigenes Leben führen. Sinaida Hippius behauptet etwas übertreibend, der Mensch fehle in Sajtzews Erzählungen überhaupt vollständig:

„Nacheinander gehen an uns vorüber: das Chaos, das Element, die Erde, die Kreatur, die Masse ... Der Mensch ist aber noch nicht da. Über der Erde schwebt der schaffende Geist ... Aber was für einer? Der Geist Gottes? Er hat noch keine Gestalt gewonnen. Schon sieht man ein gedankenleses, seiner selbst noch nicht bewußtes Leiden, eine gedankenlose Freude, und irgendwo, in einer unsichtbaren Welt, berühren sie sich schon, stoßen aufeinander ... Aber Gestalt ist noch nicht da. Nur Atem spürt man, den Atem des ganzen Kosmos, als höbe sich die ganze Brust der Erde. Und derselbe Kosmos atmet auch beim Dichter in seiner gestaltlosen Menge, in der es noch keinen einzigen Menschen gibt ...“

Etwas Naiv-Triebhaftes zeichnet alle Gestalten Sajtzews aus. Aber der Trieb äußert sich nie als Leidenschaft. Das Schaffen des Dichters wurzelt ganz im Idyllischen. Sogar aus dem Don Juan macht er einen sanften Schönheitssucher.

Naturgefühl als Leidenschaft, als urwüchsige Wildheit finden wir dagegen in den Erzählungen von Michael Michajlowitsch Prischwin (geb. 1873), den man schon mit Knut Hamsun verglichen hat. Er hat köstliche Jagd- und Abenteuergeschichten aus dem hohen Norden, farbige Schilderungen aus dem Leben der Raskolniki („Von der unsichtbaren Stadt“) verfaßt. Sich selbst zeichnet er einmal:

„Ich bin ein Tier und habe alle Gewohnheiten eines Tieres. Ich bin gelenkig, springe von Erdhügel zu Erdhügel, blicke gespannt auf das trockene Reisig zu meinen Füßen. Jetzt noch, wenn ich daran denke, spüre ich im Mund den Geschmack von Tannennadeln, den Geruch von Fichtenrinde; in den Ellenbogen habe ich ein eigentümliches unbehagliches Gefühl. Woher kommt es? Nun eben, weil ich ein Tier bin. Ich gehe nicht mehr, ich krieche auf allen Vieren über stechende und spitze Hindernisse zu einem bestimmten Baum. Wenn ich ihn erreicht habe, spanne ich den Hahn des Gewehrs, lege an und hebe langsam den Kopf ...“

Das Idyllische der Bunin und Sajtzew findet sich etwas verblaßt und abgeschwächt in den Romanen und Novellen von Nikolaj Alexandrowitsch Krascheninnikow (geb. 1880) wieder. Sein bestes Werk ist der Roman „Die Fräuleins“ (1911), die schlicht und warm erzählte, scheinbar ganz alltägliche Geschichte von sieben Schwestern, die das Glück suchen und nicht finden, weil sie nicht stark genug sind, es zu fassen, wo es ihnen entgegenkommt, und nicht scharfsichtig genug, es zu bemerken, wo es heimlich verborgen aufblüht. Sehr fein und zart ist auch der Roman „Liebesmärchen“ (1912), der die Geschwisterliebe behandelt.

Krascheninnikows lebensfremde und lebensbange junge Mädchen zeigen hin und wieder schon krankhafte Züge. Ausgesprochen krankhaft sind die meisten Gestalten in den Novellen, Romanen und Theaterstücken des auch in Deutschland bekannt gewordenen Osip Dymow (eigentlich Osip Isidorowitsch Perelmann, geb. 1878, Jude). Man hat ihn nicht mit Unrecht als ein Gemisch von Tschechow und Maeterlinck bezeichnet. Eines seiner bezeichnendsten Werke ist der Roman „Haschen nach dem Wind“, der eine ganze Reihe fein beobachteter Gestalten aus der Petersburger „Intelligenz“ vorführt. Alle rennen unruhig hin und her, streiten und zanken, suchen und streben, und doch ist alles nichts als „Haschen nach dem Wind“. Am Schluß des Romans stehen wir genau vor demselben Bild, mit dem die Erzählung eröffnet wurde; ein paar Menschen sind gestorben, ein paar sind verkommen,

aber schon hat sich die Lücke geschlossen; es ist, als wären sie überhaupt nicht dagewesen. Ein anderer Roman „Der Knabe Wlas“ ist die Geschichte eines überzarten Knaben, der sich zum Künstler berufen fühlt, aber in einer Familie aufwächst, in der man kein Verständnis für seine Eigenart hat, und dessen einzige Freude es ist, die Menschen seiner Umgebung zu beobachten und, frühreif wie er ist, oft recht grausame psychologische Versuche mit ihnen anzustellen. Zu dem Besten, was Dymow geschrieben hat, gehört sein Drama „Nju“, eine Reihe von kurzen, lyrisch angehauchten Szenen, die dramatisch nicht sehr bewegt, aber von sehr starkem Stimmungsgehalt sind, wie etwa jene, wo Njus Gatte, in Erinnerung an alte Zeiten, die Liebesbriefe hervorholt, die Nju ihm einst geschrieben hat, sie Nju und seinem Freunde vorliest und dadurch den beiden Zuhörern zum Bewußtsein bringt, daß sie zueinander gehören.

Das Erotische spielt in Dymows Erzählungen und Theaterstücken eine sehr große Rolle. Das ist höchst bezeichnend für die schöne Literatur der ersten Jahre nach der russischen Revolution von 1905, mehr noch für den Geschmack jener Zeit. Der Zusammenbruch der Revolution hatte bei einem großen Teil der „Intelligenz“ eine zeitweilige Abkehr von allem Sozialen und Politischen zur Folge. Man hatte das Beste gewollt, hatte sich für das Volk opfern wollen und war von ihm im Stich gelassen worden. Hatte es da noch einen Zweck, sich an das Allgemeine hinzugeben, sei es nun das Volk oder die Menschheit? War nicht vielmehr das Ich Maß und Ziel aller Dinge? Die individualistische Strömung, als welche ja schon die ganze „Dekadenz“ erscheint, erreicht nun den Höhepunkt und bemächtigt sich auch der Masse der Halbgebildeten. Mit Nietzsche wird ein Kultus getrieben, den man richtiger mit dem guten deutschen Wort Unfug bezeichnet, und wenn man erst einmal das Recht der Persönlichkeit, sich voll auszuleben, als Parole ausgegeben hat, so kommt man ganz von selbst dazu, dieses Sichausleben zu allererst auf erotischem Gebiete anzustreben. Der Regierung paßte diese neue Art „Revolution“ ausgezeichnet; schien sie doch ein höchst bequemes Mittel, die Gesellschaft immer weiter von der Politik abzulenken. Und so entfaltet sich in den Jahren 1907—09 eine üppige Fülle erotischer Belletristik, wie sie die russische Literatur bisher nie gekannt hatte und wie sie eigentlich dem russischen Wesen gar nicht entspricht.

Diese Strömung konnte nur von ganz kurzer Dauer sein. Sie brachte aber ein paar russische Schriftsteller zu vorübergehender Berühmtheit, sogar im Auslande. So Michael Petrowitsch Arzybaschew (geb. 1878), der mit ein paar guten naturalistischen Novellen im Stil Kuprins und Gorkijs begann („Der Tod des Studenten Lande“, 1904) und dann plötzlich mit seinem Roman „Sanin“ (1907) der Held des Tages wurde. Über die größten Schöpfungen der Weltliteratur ist in Rußland nicht soviel Tinte verspritzt worden wie über den „Sanin“. Der Roman wurde auch ins Deutsche übersetzt und in München vom Staatsanwalt beschlagnahmt. In der Gerichtsverhandlung erklärte Ludwig Ganghofer als Sachverständiger, Arzybaschews „Sanin“ werde „in der Geschichte der russischen Literatur neben den Meisterwerken von Gogol, Turgenew, Dostojewskij und Gontscharow seinen verdienten Ehrenplatz finden“. In Rußland erregte dieses klassische Urteil die größte Heiterkeit, denn inzwischen war man dort schon über den Sanin-Rummel hinaus und hatte den Roman als ein höchst minderwertiges Erzeugnis erkannt. Die schulmeisterliche Trockenheit und Plattheit, mit der Arzybaschews dämonischer Held seine Philosophie des Lasters, des Sichauslebens und der Befreiung des Fleisches predigt und die in einem

unlösbaren Widerspruch steht zu den feurigen Gefühlen und Trieben, die diese Philosophie rechtfertigen soll, wirkt heute nur noch unfreiwillig komisch. Artzybaschews zweiter großer Roman „Am letzten Punkt" (1912) hatte gar keinen Erfolg trotz, oder vielmehr dank den verzweifelten Bemühungen des Verfassers, den „Sanin" noch zu überbieten.

Für weibliche Leser, denen Artzybaschew zu brutal war, sorgte Anastasia Nikolajewna Werbitzkaja (geb. 1861), die in den 90er Jahren sehr biedere frauenrechtlerische Romane und Novellen geschrieben hatte, nun aber plötzlich vom Ehrgeiz gepackt wurde, zu zeigen, daß sie auch „anders konnte". Die Heldin ihres Romans „Die Schlüssel zum Glück" (1909) ist ein „Sanin im Unterrock". Der Roman hatte einen Riesenerfolg, allerdings bei einem Publikum, das geistig noch eine Stufe niedriger stand als die Verehrer des „Sanin". Als die Verfasserin ihren Erfolg auszuschlachten begann, indem sie die Geschichte ihrer Manja in einem zweiten, dritten, vierten Teil fortsetzte, wurde die Schar der Begeisterten immer kleiner.

Nur noch als komische Figur anzusehen ist der dritte „große Erotiker" Anatolij Kamenskij. Seine „Berühmtheit" verdankte er einer Novelle „Leda", deren Heldin die eigentümliche Gewohnheit hat, in ihrer stets gut geheizten Wohnung nichts anderes auf dem Leibe zu tragen als ein Paar goldfarbene Schuhe und auch ihre Gäste in diesem eigenartigen „Kostüm" zu empfangen. Und zwar tut sie das nicht bloß zum Vergnügen, sondern als Protest gegen die herrschende Gesellschaftsordnung, die den „schönen menschlichen Leib in leinene Säcke stopft, ihn zum Gegenstand müßiger gemeiner Neugier gemacht" hat. Kamenskij hatte seine Novelle sogar dramatisiert. Es bedurfte aber einer neuen russischen Revolution, ehe das Stück 1917 so aufgeführt werden konnte, wie es den Wünschen seines Verfassers entsprach.

Von den unfreiwilligen Humoristen ist nur ein kleiner Schritt zu den freiwilligen. Auch das gesteigerte Interesse für humoristische, rein unterhaltende Literatur ist ein Zeichen der Zeit, ein Ermüdungsmerkmal. Da das Bedürfnis nach solcher Unterhaltung sich auch in literarisch anspruchsvollen Kreisen stark bemerkbar machte, so ergab sich daraus eine bedeutende Hebung der humoristischen Literatur: sie zeigt mehr Witz und Geist als je vorher. Ihr Tummelplatz sind einige Tageszeitungen, vor allem die von Amfiteatrow gegründete „Rossija" (vgl. S. 369), deren Erbe das Moskauer Blatt „Russkoje Slowo" („Russisches Wort") übernahm, und einige Witzblätter, die bis dahin überhaupt nicht zur Literatur gehörten, jetzt aber begannen ernst genommen zu werden. So vor allem das von A. Awertschenko gegründete „Satirikon", das, auch durch Heranziehung bedeutender Zeichner, wie Dobushinskij, Bilibin usw., bemüht war, in Rußland eine ähnliche Stellung zu erringen wie der „Simplizissimus" in Deutschland. Die Zeit zwischen 1905 und 1915 ist endlich auch die Blütezeit der literarischen und künstlerischen Kabaretts, unter denen besonders die von dem Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters Balijew gegründete „Fledermaus" und der Petersburger „Hohlspiegel" hervorzuheben ist. Insbesondere der „Hohlspiegel" leistete unter der Führung des Regisseurs und Schriftstellers Nikolaj Nikolajewitsch Jewreinow, von dem ein phantastischer Einakter „Die Kulissen der Seele" auch über viele deutsche Bühnen gegangen ist, ganz Hervorragendes in geistreicher Verulkung der literarischen und theatralischen Modeströmungen. Die literarische Parodie spielt überhaupt in dieser Zeit eine sehr große Rolle und hat eine Reihe glänzender Vertreter, wie z. B. Alexander Alexandrowitsch Ismajlow, der in seiner Gedichtsammlung „Der Hohlspiegel" eine Reihe

„Nachempfindungen" Balmontscher, Briusowscher, Hippiusscher usw. Lyrik bringt, die sich den Meisterwerken des Kosma Prutkow nicht unwürdig zur Seite stellen.

Der bedeutendste Feuilletonist der „zwischenrevolutionären" Zeit ist Wlas Michajlowitsch Doroschewitsch (gest. 1921). Seine Plaudereien, erst in Amfiteatrows „Rossija", später in dem „Russkoje Slowo", dessen Hauptstütze er war, ließen kaum eine Erscheinung des öffentlichen Lebens unberührt. Sie wuchsen sich oft zu ganzen Novellen oder dramatischen Szenen aus, boten Genrebilder aus der Gesellschaft, treffende satirische Charakteristiken der politischen, literarischen und künstlerischen Tagesgrößen, Reiseskizzen, in denen lyrische Naturstimmungen mit witzigen Bemerkungen über Land und Leute wechselten. Alles das in einem sehr eigenartigen Stil, dessen Hauptmerkmale die ganz kurzen Sätze und eine Unmenge von Gedankenstrichen waren. Diese nervöse Lebhaftigkeit wirkte im Anfang stark auf den Leser, artete aber immer mehr in Manier aus und war zuletzt kaum noch erträglich. Doroschewitschs ganze Art erinnert lebhaft an Alfred Kerr. Sehr wertvoll sind seine, nichts weniger als humoristischen, Berichte über seine Reise nach der Verbrecherinsel Sachalin, die auch Tschechow besucht hatte. Neben den grellen, erregten Schilderungen des Journalisten Doroschewitsch wirkt das Buch des Dichters Tschechow über Sachalin in seiner ruhigen Klarheit und Sachlichkeit ganz eigenartig.

Als humoristische Erzähler sind Arkadij Timofejewitsch Awertschenko (geb. 1881), der Herausgeber des „Satirikon", und Nadeshda Alexejewna Teffi, die fleißigste Mitarbeiterin des Blattes, zu nennen; beide mußten Rußland nach dem bolschewistischen Umsturz verlassen. In ihren zahllosen kleinen Geschichten und Geschichtchen knüpfen beide an den jungen Tschechow an, ab und zu wird man auch an Lejkin erinnert. Awertschenko neigt mehr zur Groteske, die Teffi mehr zur Anekdote. Beide sind sehr geschickt im Erfinden verblüffender Situationen und überraschender Pointen. Ab und zu spürt man auch bei Awertschenko etwas von der Tragik, die auf dem Grunde jeder wirklichen Komik versteckt liegt, wie in der „Jüdischen Anekdote" von der armen Sarah Freiberg, die sich mit unsagbarer Mühe 15 Rubel zusammenspart, um ihren kranken Jungen (sie hat „bloß" zwölf Kinder) in die Gouvernementsstadt zum Spezialarzt bringen zu können, und die erst im Sprechzimmer des berühmten Mannes zu ihrem großen Entsetzen gewahr wird, daß sie in der Eile statt des kleinen Aaron seinen ein Jahr jüngern, ganz gesunden Bruder Isaak mitgenommen hat. In den Geschichten der Teffi herrscht das Genrehafte vor. Ihr Gebiet ist die Komik des Alltags: da ist der „alte Bekannte", der seinem angeblichen „Freund" einmal auf der Straße irgendeine nichtssagende Auskunft gegeben hat und sich daraufhin berechtigt fühlt, ihn in Petersburg aufzusuchen und ihm hunderttausend Neuigkeiten von Leuten aufzutischen, die das unglückliche Opfer nie in seinem Leben gesehen hat; der „Patriot", der Franzose, der „zum Ruhme Frankreichs" zu Fuß rund um die Welt wandert; der „moderne Advokat", der vor Gericht eine so „flammende" revolutionäre Rede hält, daß der Angeklagte, der ohne Verteidiger mit einer kleinen Geldstrafe davongekommen wäre, zum Tode verurteilt wird usw.

Einige Geschichten der Teffi sind überhaupt nicht mehr „humoristisch", sondern reine Wirklichkeitsdarstellungen. Sie führen also wieder zurück zu dem „reinen" Realismus, von dem im Anfang dieses Abschnitts die Rede war. Der bedeutendste und vielseitigste Vertreter dieses Realismus ist wohl Graf Alexej Nikolajewitsch Tolstoj (geb. 1882), ein ganz entfernter

Verwandter des großen Leo, ein Talent von prachtvoller Urwüchsigkeit. Beim Lesen seiner Novellen hat man oft das Gefühl, als wäre dieser Dichter eigentlich hundert Jahre zu spät auf die Welt gekommen, als gehörte er der Zeit von Aksakows „Familienchronik“ an. Bezeichnend ist ja auch, daß Tolstoj, den wie so viele andere der Terror der Bolschewisten aus Rußland vertrieben hatte, schließlich Buße tat, seine Gesinnungsänderung erst durch die Mitarbeit an einer Berliner bolschewistischen Zeitung bekundete und dann nach Rußland zurückkehrte. Daß er wirklich zur kommunistischen Heilslehre bekehrt worden sei, kann man mit Fug und Recht bezweifeln. Es wird nichts anderes gewesen sein als die unstillbare Sehnsucht nach der Heimat, was den Dichter zu einem Schritt trieb, der ihm von vielen Seiten sehr verdacht wurde. Liest man die Novellen und Romane Tolstojs, so begreift man, daß dieser Dichter außerhalb Rußlands nicht leben kann. Irgendwo jenseits der Wolga ist der Schauplatz der meisten Dichtungen Tolstojs. Kein Hauch der aufgeregten Zeit drang je in diese Einsamkeit. Wenn die Bauern Revolution machen wollen, melden sie es vorher ganz gemütlich dem Gutsherrn und bitten ihn wohl gar um Entschuldigung, daß sie „leider“ seine Scheune in Brand stecken müssen. Man ist in der Heimat von Gontscharows Oblomow, und es hat sich seit jenen Tagen nicht viel im Lande geändert. Ein Dutzend Gutsbesitzer sind durch die Bauernbefreiung ruiniert worden. Ihre Söhne drücken sich in Petersburg und Moskau als Beamte herum und geben bei den Dumawahlen ihre Stimmzettel für die Kandidaten der äußersten Rechten ab. Einige sind auch in der Heimat geblieben und vertrinken die Reste des väterlichen Erbes. Die Schilderungen ihrer Zechereien tragen bei Tolstoj ein fast homerisches Gepräge. Ein Zug von urwüchsiger Wildheit geht auch durch die erotischen Szenen, denen jegliche Lüsternheit mangelt, weil sich in ihnen nur der ungezügelte Naturtrieb austobt. Aber auch in den wildesten dieser „Skythen“ steckt der alte Oblomow, und soviel des Absonderlichen und Abstoßenden der nichtrussische Leser in Tolstojs Erzählungen und Dramen finden mag: was ihm zuletzt im Gedächtnis bleibt, sind nicht diese Seltsamkeiten, sondern das Bild weit ausgedehnter saftiger Wiesen, breiter, träge dahinströmender Flüsse, halbverfallener Herrenhäuser inmitten verwilderter Gärten, in denen sich so wunderbar träumen läßt. Es entspricht ganz und gar dem Wesen Tolstojs, daß weder die Revolution noch die Verbannung diese Bilder aus seiner Seele verdrängen konnten, daß sie ihm vielmehr erst recht lebendig wurden. In seinem 1922 erschienenen Roman „Die Kindheit Nikitas“, mit dem Untertitel „Eine Geschichte von vielen vorzüglichen Dingen“, erzählt er die Geschichte seiner eigenen Knabenzeit, und der Knabe Nikita erscheint ganz eins mit Feld und Strom, mit Tier und Pflanze. Dieser wilde, kräftige Junge hat nur einen Wunsch: „daß alles gut werde, daß die Sonne scheine und das Gras wachse, daß die Dohlen nicht so schrecklich kreischen, und daß ich nicht zu hören brauche, wie der Stier Bajan brüllt“. Das Wort „Erdgeruch“, mit dem in den Tagen der Heimatkunst so viel Mißbrauch getrieben wurde, ist hier wirklich am Platze.

Überraschend wirkt der jüngste Roman Tolstojs „Aëlita“ (1923). Der Dichter der Wolgasteppen führt seine Leser hier plötzlich auf den Mars. Die phantastische Handlung ist ungemein spannend, aber mehr als die Marsmenschen mit ihrer verfeinerten Kultur und ihrer so ganz unirdisch verlaufenden Revolution fesselt den Leser die Gestalt des russischen Soldaten Gusew, der aus bloßer Langeweile — seit es keinen Krieg mehr gibt, weiß er nichts mit sich anzufangen — die Fahrt in den Weltenraum mitmacht und der in seiner russischen

Erdgebundenheit einen prachtvollen Gegensatz zu den überkultivierten Marsmenschen bildet. Glänzend führt er seine Rolle in der Marsrevolution durch: neben den durchaus zielbewußten Freiheitskämpfern des Mars erscheint er als die verkörperte Urgewalt, die zerstören will, weil sie zerstören muß, ohne sich Rechenschaft ablegen zu können, warum und wozu sie das tut. Über der Revolution auf dem Mars scheint Tolstoj die irdische russische Revolution vergessen zu haben, die er in einer Romantrilogie zu schildern beabsichtigte. Vollendet und erschienen ist bisher nur der erste Teil „Höllenfahrt" (1921), ein anschauliches Bild der „intelligenten" Kreise Rußlands unmittelbar vor Kriegsausbruch und in den ersten Kriegsjahren bis zum Umsturz. Für den ausländischen Leser ist der Roman wertvoll, weil er ihn vieles verstehen lehrt, was ihm während des Krieges und nach dem Kriege unbegreiflich schien. Als Kunstwerk steht er aber den andern Schöpfungen Tolstojs nach.

Ein starkes naturalistisches Talent ist Jwan Sergejewitsch Schmeliow. Sein Roman „Der Mensch[1] aus dem Restaurant" (1911) hat als Titelhelden einen einfachen, biedern Dorfmenschen, der in der Großstadt seinen Lebensunterhalt als Kellner verdient und trotz allem, was er hier sieht und hört, sich selbst gleichbleibt, bis er in Ehren ergraut ist. Der alte Kellner ist nicht der Träger der Handlung, sondern nur ihr teilnehmender Beobachter und Berichterstatter: man bekommt als Kellner in einem Gasthaus mit Chambres séparées viel zu sehen und zu hören. Die Erzählung ist ihm selbst in den Mund gelegt und gewinnt dadurch einen starken sprachlichen Reiz. Das seltsame Gemisch derber, natürlicher Bauernsprache mit dem angelernten Großstadtjargon ist meisterhaft wiedergegeben. Das Thema des von der heimatlichen Scholle Losgerissenen hat Schmeliow noch öfter behandelt, am zartesten und schönsten in der Erzählung „Die nie geleerte Schale" (1921), in deren Mittelpunkt die rührende Gestalt eines leibeigenen Bauern steht, der zum Heiligenbildermaler ausgebildet werden soll und von seiner Herrschaft nach Rom geschickt wird, wo er sich in unstillbarer Sehnsucht nach der kleinen Holzkirche seiner Heimat sehnt, die ihm alle herrlichen Dome der ewigen Stadt nicht ersetzen können. Unter dem Eindruck der bolschewistischen Revolution schrieb Schmeliow eine Reihe kurzer Skizzen („Der süße Bauer", „Das Wunder in der Steppe" u. a.) von grausamem Naturalismus.

Unter den vielen Romanen und Novellen, die die Revolution von 1905 zum Thema haben, sind nur wenige von dichterischem Wert, wie „Des Teufels Puppe" von Sinaida Hippius. Für ein Werk dieser Dichterin wurde ein Roman gehalten, der 1909 in der Zeitschrift „Russkaja Mysl" erschien, deren Unterhaltungsteil damals Mereshkowskij leitete. Der Roman betitelte sich „Das fahle Pferd" und war mit dem Verfassernamen W. Ropschin gezeichnet. Sowohl in der Sprache als in der psychologischen Problemstellung erinnerte er lebhaft an die Romane der Hippius. Es war das Tagebuch eines Terroristen, der sein blutiges Handwerk kühl und ruhig ausübt, ohne daß sich sein Gewissen jemals regte — auch der Soldat tötet ja in der Schlacht und tut damit nur seine Pflicht. Da bietet sich ihm eines Tages die Gelegenheit, den Mann aus dem Wege zu räumen, der ihm persönlich schweres Leid angetan hat, ihn um die Liebe des Weibes gebracht hat, an dem sein Herz hing. Und er läßt dem Parteigenossen dasselbe Schicksal zuteil werden, das er schon so vielen Parteigegnern kalten Blutes bereitet hat. Nun aber geschieht das Seltsame: über diese selbstsüchtige

[1] „Tschelowek" („Mensch") ist die in Rußland übliche Bezeichnung für den Kellner (vgl. das französ. „garçon").

Tat kommt er nicht hinweg. Der Gedanke an sie bringt ihn aus dem innern Gleichgewicht und läßt ihn schließlich auch an der Berechtigung seiner politischen Morde und des Terrorismus überhaupt zweifeln.

Erst später erfuhr man, daß der Verfasser des Romans der Führer der sozialrevolutionären Partei Boris Sawinkow war, der bei allen Aufsehen erregenden Attentaten der Jahre 1904—05 (Innenminister Plehwe, Großfürst Sergej Alexandrowitsch u. a.) seine Hand mit im Spiele gehabt hatte. Dadurch gewann der Roman natürlich noch an Bedeutung. Seine sprachliche Form läßt vermuten, daß Sinaida Hippius ihn durchgesehen und überarbeitet hat. Ein zweiter Roman von Ropschin-Sawinkow „Als wäre es nie gewesen" (1912) trägt stilistisch ein ganz anderes Gepräge; er erinnert stark an die Darstellungsweise Leo Tolstojs. „Was nie gewesen ist", ist die russische Revolution von 1905. Der Roman versucht das Scheitern der Revolution zu erklären und zeigt die Freiheitskämpfer als weltfremde Ideologen, die keine wirkliche Fühlung mit dem Volk haben, deren Opfer daher vergeblich gebracht worden sind.

Die Ermattung und Enttäuschung der ersten nachrevolutionären Jahre wichen bald wieder einer neuen Kampfstimmung. Der zweiten politischen Revolution ging eine literarische voraus, die mit viel mehr Lärm in Szene gesetzt wurde als seinerzeit die Bewegung der Dekadenten und Symbolisten. Man ist heute geneigt, gewisse Auswüchse der modernen russischen Kunst als „bolschewistisch" zu bezeichnen und sie aus der Revolution abzuleiten. Das ist aber ein Irrtum, denn die Anfänge der Bewegung liegen weit zurück. In der bildenden Kunst kamen Kubismus und Futurismus lange vor dem Weltkriege auf, und der dichterische Futurismus, Imaginismus usw. der Russen setzte bereits um 1912 die literarischen Salons in Moskau und Petersburg in helle Aufregung. 1913 hielt der italienische Futurist Marinetti in Rußland Vorträge und fand bei einem Teil der Jugend begeisterte Aufnahme. Sein Aufruf zur Zerstörung der Museen und Archive, die alles jung Aufkeimende unter der Last des Vergangenen, Überlebten zu ersticken drohen, seine Verherrlichung der neuen Kultur der Maschinen, Automobile und Luftschiffe fiel auf fruchtbaren Boden, obwohl man ihn ganz anders verstand, als er es eigentlich meinte. Der russische „Futurismus" war einerseits eine gefühlsmäßige Auflehnung des alten östlichen Barbarentums gegen die ihm aufgezwungene westliche Zivilisation, anderseits eine Art Rauschwirkung, die eben diese Zivilisation durch ihre technischen Errungenschaften hervorgerufen hatte. Großstadtgedichte hatten schon Briusow und Andrej Belyj geschrieben, aber bei ihnen erscheint die Großstadt als Ungeheuer, als etwas Gespenstisches, unheimlich Drohendes; die Jüngsten dagegen singen der Maschine Lobgesänge, sie fühlen sich in der Menge wohl, der Lärm der Straßenbahnwagen, Automobilhupen, Fabrikpfeifen ist ihnen Musik.

Diese jüngsten Revolutionäre gingen ungleich schärfer vor als anderthalb Jahrzehnte vor ihnen die „Dekadenten". Während die Briusow, Balmont, Iwanow gegen die Epigonenkunst ihrer Zeit kämpften, dabei aber sich zu den wahrhaft Großen der Vergangenheit, Puschkin, Baratynskij, Tiutschew, Feth rückhaltlos bekannten, glaubten die Neuesten völlig reinen Tisch machen zu müssen. In einem allerdings erst nach der bolschewistischen Revolution geschriebenen Gedicht von Wladimir Majakowskij findet sich folgender Aufruf an die Rote Garde:

„Die Weißgardisten stellt ihr an die Wand!
Aber den Raffael habt ihr vergessen?
Feuert, feuert gegen die Museen!
Ihr baut Geschütze auf am Waldesrand,
Seid taub zu der Weißgardisten Flehen ...
Warum wird denn Puschkin nicht attackiert?"

Das ist, wie gesagt, nach der Revolution geschrieben, aber es gibt Stimmungen Ausdruck, die lange vor der Revolution lebendig waren. Der Krieg wurde nicht nur allen Größen der alten und neuen Literatur, sondern auch der russischen Sprache erklärt. Durch seine Sprachneuerungen wurde ein junger Dichter in den Augen des großen Publikums zum Führer und Begründer des russischen Futurismus, obgleich er nichts weiter ist als ein schwächlicher Nachfahre Fofanows und Balmonts: Igor Sewerianin, dessen erste Gedichtsammlung „Der donnerkochende Becher" (1912) mit großem Beifall aufgenommen wurde und der sich die Gunst des großen Publikums dadurch zu gewinnen wußte, daß er, als einer der ersten russischen Dichter, seine Verse überall öffentlich vortrug. Er hatte sich zuerst selbst „Futurist" genannt, legte sich aber, als der Futurismus sich gar zu radikal zu gebärden begann, den Namen „Egofuturist" zu, um zu zeigen, daß er eigene Wege gehe. Das „Neue" seiner Dichtung sind, wenn man genauer hinsieht, nur seine gewagten Reime und eine Anzahl kühner Wortbildungen, besonders Verben, wie sie sich neuerdings ja auch bei vielen deutschen Dichtern finden. Wenn wir etwa folgende Sätze aus den Gedichten eines unserer Jüngsten nehmen:

„Aus Spiel und Rausch komödiantet Gelächter." – „Revolte satant vernichtungslüstern auf." – „Mein Herz feindet entschwistert." – „Soll ich der Feier entgedenktagen?"

so haben wir eine Vorstellung von der sprachschöpferischen Kunst des Igor Sewerianin. Seine Metrik ist aber durchaus die landläufige, und inhaltlich unterscheidet sich seine Lyrik in nichts von der der Dichter um 1890. Liebe, Natur, Lebensfreude sind die Grundmotive, in deren Behandlung außer den seltsamen neuen Wörtern nichts Eigenartiges oder Starkes zu finden ist. Mit der Zeit wurde die Sprachkunst des Dichters immer zahmer; seine neuesten Gedichte, die er als Flüchtling in Estland geschrieben hat („Die Fee Ejole", 1921), sind süßliche, kindische Bonbonverse.

Viel kühner gingen einige andere Futuristen vor. 1912 erschien eine Sammlung von Gedichten und Aufsätzen unter dem Titel „Eine Ohrfeige dem Geschmack des Publikums", die ähnlich wirken sollte wie seinerzeit die Heftchen der „russischen Symbolisten". Schon der Titel zeigt, daß man auf den Skandal hinarbeitete. In dem „Manifest", das die Sammlung einleitete, wurden als Hauptforderungen der neuen Dichter aufgestellt: Verharrt in „unstillbarem Haß" gegen die alte dichterische Sprache; werft die alten Großen „von dem Dampfer der Moderne" ins Meer; stürzt euch kopfüber in die neue Wortschöpfung. Diese Forderung erfüllt am eifrigsten der frühverstorbene Welemir Chlebnikow (1885–1922; auf seinen Grabstein ließ er die Worte setzen: „Präsident des Erdballs"). Seine Verse bestehen aus einem seltsamen Gemisch von russischen Wörtern und oft ganz unverständlichen Neubildungen; daneben werden mit Vorliebe Begriffe aneinandergereiht, die in gar keinem innern Zusammenhang stehen; so heißt es einmal: „die Grille packte in den Wagenkorb ihres Magens viel Ufergräser und -glauben." Bei alledem aber haben diese

seltsamen Verse einen ganz eigentümlichen melodischen Wohlklang, so daß man sich wohl denken kann daß ihr Vortrag auf einen Ausländer, der kein Wort Russisch versteht, Eindruck machen könnte. Weniger entzückt dürfte selbst der Ausländer von den Versen eines andern Mitarbeiters der „Ohrfeige“, A. Krutschonych, sein, der noch 1922 genau so dichtet, wie er es 1912 tat, das heißt in Silben, die weder Sinn noch Klang haben, wie:

„Besma bsama
Smoni
Jaan anu…“

oder, wenn er sich doch einmal der russischen Sprache bedient, Bekenntnisse ablegt, wie: „Da lieg' ich räderlos, entsetzlich, wie ein weißer Gummischuh ohne Milch.“

Von den „Futuristen“ spaltete sich bald eine neue Gruppe ab, die sich „Imaginisten“ nannte, und die als ihr Ziel die „Schaffung eines neuen anarchisch-individualistischen Idealismus“ proklamierte. Es gibt nur eins, das Wirklichkeit hat: die Phantasie (imago). „Real ist alles, und je unwahrscheinlicher es ist, desto realer ist es wahrscheinlich.“

Das sind Bekenntnisse eines der führenden Imaginisten, Wadim Scherschenewitsch. Neben ihm sind noch Anatolij Marienhof und Wladimir Majakowskij zu nennen. Bis zum Weltkrieg suchten sie sich durch Tollheiten jeder Art, in ihren gedruckten Büchern ebenso wie in ihrem persönlichen Auftreten, bemerkbar zu machen und spendeten sich selbst das Lob, das ihnen von den Lesern versagt wurde, in ausgiebigstem Maße. „Wenn wir tot sind, werdet ihr staunen über unsere heilige Bescheidenheit; jetzt aber nennt ihr uns, die genialen Söhne der Gegenwart, futuristische Räuber“, heißt es in einem Gedicht. Dann kam der Krieg und die Revolution, und nun glaubten sie, daß die Zeit angebrochen sei, deren Nahen sie seit Jahren verkündet hatten. Sobald sie aber zu Dichtern der politischen und sozialen Revolution geworden waren, verzichteten sie auf alle sprachlichen Neuerungen und suchten nur noch durch den Inhalt, nicht durch die Form ihrer Dichtungen zu verblüffen.

7. Unter dem Bolschewismus.

Eine vollständige, durchaus zuverlässige Darstellung der russischen Literatur der Jahre 1917—22 kann heute natürlich noch nicht geboten werden; der Stoff läßt sich noch nicht übersehen, geschweige denn sichten oder mit unfehlbarer Richtigkeit abschätzen. Dieses Schlußkapitel ist daher nichts mehr als eine flüchtige Skizze, die vielfach der Ergänzung und Verbesserung bedarf. Ihr einziger Zweck ist, zu zeigen, daß die russische Dichtung nicht tot ist, daß sie vielmehr die schwersten Prüfungen siegreich überstanden hat und daß auf dem verwüsteten Boden überall schon frische Keime verheißungsvoll aufsprießen.

Der Sturz des letzten Romanow bedeutete nicht das Ende, sondern den Anfang der russischen Revolution. Die Freude über die „unblutige Umwälzung“ im März 1917 war von kurzer Dauer; die Friedenssehnsucht der Massen führte den Sturz der gemäßigt-sozialistischen Regierung herbei und verhalf den Bolschewisten zum Siege. Aber dieser Sieg brachte nur den Frieden von Brest-Litowsk und den mit entsetzlicher Grausamkeit auf beiden Seiten geführten Bürgerkrieg.

Das Ziel des Bolschewismus war das des Andrejewschen Sawwa: der nackte Mensch auf der nackten Erde. Noch aber war es nicht ganz erreicht, als man erkannte, daß, um mit dem Bauern in Tolstojs „Früchten der Aufklärung“ zu reden, „das Klima es nicht gestattet“, lange in diesem Zustande zu verharren. Man mußte sich Obdach und Kleidung schaffen – und fand, daß man dazu immer noch am schnellsten mit den Mitteln kommt, deren die gestürzte alte Regierung sich bedient hatte.

Für die Literatur bedeuteten die ersten Maßnahmen der bolschewistischen Regierung tatsächlich fast die Vernichtung. Die ganze unabhängige Presse war unterdrückt, der Buchhandel, Verlag wie Sortiment, „sozialisiert“. Der Staatsverlag hatte so gut wie die ganze Bucherzeugung an sich gerissen und veröffentlichte natürlich nur, was die Regierung für ihre besondern Zwecke benötigte. Die wenigen privaten Verleger, die man hatte bestehen lassen, bekamen so wenig Papier geliefert, daß sie nur eine ganz bescheidene Anzahl von Büchern herausbringen konnten, und auch diese bescheidene Anzahl wurde durch das strenge Walten der Zensur noch mehr verringert. Eine Petersburger Zeitschrift schildert diese Zeit:

„Eine Literatur gab es nicht mehr. Es waren wohl einzelne Schriftsteller da, es bestanden literarische Vereinigungen, aber eine Literatur gab es trotzdem nicht. Denn Literatur ist eine ununterbrochene lebendige Überlieferung, zu deren Erhaltung es eines nie stockenden Stroms von Büchern, Broschüren, Zeitschriften und Zeitungen bedarf. Und dieser Strom war plötzlich versiegt. Alle Schriftsteller waren plötzlich Beamte geworden oder hielten Vorträge um des täglichen Brotes willen. Sehr wenige von ihnen vermochten noch zu schreiben, wozu sie sich die Stunden von ihrer Berufstätigkeit stehlen mußten. Aber sie beschäftigten sich damit mehr zu ihrer innern Befriedigung oder in unsicherer Hoffnung auf die Zukunft. Denn in der Gegenwart gab es mit vereinzelten Ausnahmen keine Möglichkeit, des Druckes gewürdigt zu werden ...“

Was ein russischer Dichter in jenen Jahren auszuhalten hatte, zeigt ein Bericht von Andrej Belyj:

„Außer meiner literarischen Arbeit, die so gut wie unmöglich war, außer Vorlesungen, Kursen usw. hatte ich noch eine ganze Menge Ämter zu betreuen; ich war Hilfsarchivar im Russischen Archiv, Beirat im Moskauer Proletkult, Mitglied der Theaterabteilung des Bildungskommissariats, Leiter der Kurse im ‚Palast der Künste‘, Hilfsarbeiter der Abteilung für Erhaltung der russischen Altertümer, Bibliothekar der Hauptbibliothek des Kommissariats für Auswärtige Angelegenheiten usw.“

Diese Fülle der Ämter zeigt, daß die bolschewistische Regierung keineswegs auf die Vernichtung von Kultur und Kunst ausging, wie man ihr vorgeworfen hat. Sie wollte bloß Dichtung und Kunst ihren Zwecken dienstbar machen. Die allgemeine Arbeitspflicht sollte auch für den Dichter gelten; er sollte nicht mehr „singen, wie der Vogel singt“. Der Bolschewismus suchte zu verwirklichen, was die russische Kritik von Pisarew bis Jakubowitsch immer verlangt hatte. Das Mißlingen dieses Versuchs ist insofern bedeutungsvoll, als es auch den hartnäckigsten Tendenzpredigern endlich klarmachte, daß keine Kunst ohne ein wenn auch noch so geringes Maß von Freiheit gedeihen kann. Andrej Belyj erzählt:

„Mit größter Mühe gelang es mir, noch etwas für mich zu schreiben, hauptsächlich nachts, nach schwerer Tagesarbeit, worunter meine Nerven sehr litten. Alles, was ich schrieb, lag jahrelang bei verschiedenen russischen Verlegern, die nichts veröffentlichen konnten. Zahlreiche Manuskripte gingen verloren. Eine kleine Schrift über Tolstoj gab ich einem lettischen Verleger, der sie in Riga drucken lassen wollte. Der Mann ist mit meinem Manuskript spurlos verschwunden; eine Abschrift besitze ich nicht, denn einen derartigen Luxus konnte man sich in Rußland nicht erlauben. Sechs Monate war ich mit einer Umarbeitung meiner Gedichte beschäftigt gewesen; der Verleger, der sie herausbringen

sollte, wurde verhaftet und erschossen, und mein Manuskript ging verloren. Das gleiche Schicksal widerfuhr zahllosen Notizen, Entwürfen, Materialien. Die Verhältnisse lagen so, daß ich bei einem Wohnungswechsel die Papiere nicht mitnehmen konnte, und mit den Papieren ging die Arbeit vieler Nächte zugrunde ..."

Als der Weisheit letzter Schluß blieb die Auswanderung. Nicht als politisch Verfemte, deren Leben in Gefahr war, flohen Schriftsteller wie Balmont, Bunin, Remisow, Schmeliow, Kuprin ins Ausland, sondern weil ihnen die Möglichkeit freien Schaffens genommen war, weil sie Verhältnisse wie die eben geschilderten physisch nicht mehr ertragen konnten. Sie alle haben gleich Dante erfahren müssen, wie salzig das Brot in der Fremde schmeckt.

Die „neue Wirtschaftspolitik" der Räteregierung, die 1922 einsetzte und die im wesentlichen auf eine Wiederherstellung des freien Handels und Wettbewerbs hinausläuft, erweckte auch die Literatur aus ihrer Erstarrung. Eine Unmenge neuer Verlagsunternehmungen tauchte plötzlich auf, Bücher und Zeitschriften waren wieder da. Die chinesische Mauer, die Rußland von Westeuropa getrennt hatte, wurde zwar noch nicht niedergerissen, es wurden aber doch so viel Tore in ihr geöffnet, daß ein nachbarlicher Verkehr wieder möglich wurde. Damit begann auch der anfangs so schroffe Gegensatz zwischen Ausgewanderten und Daheimgebliebenen sich langsam auszugleichen. Immer größer wurde die Zahl der russischen Schriftsteller, die nicht mehr als Flüchtlinge unter tausend Gefahren, sondern als Reisende mit bolschewistischen Pässen die Grenze überschritten. Gleichzeitig gestaltete sich das Verhältnis zwischen Regierung und Schriftstellern in ganz ähnlicher Weise, wie es in der Zarenzeit war: man bezeichnet es am besten als eine von starkem Mißtrauen durchsetzte gegenseitige Duldung. Der Versuch der Regierung, die Literatur ganz und gar zu ihrem gefügigen Werkzeug zu machen oder zu unterdrücken, war mißlungen; so blieb nichts übrig, als die Leute innerhalb gewisser bescheidener Grenzen gewähren zu lassen. Die Schriftstellerwelt antwortete darauf, soweit es sich nicht um reine Tendenz- und Agitationsdichter handelte, mit einer nahezu völligen Abkehr von aller Politik und einer immer leidenschaftlicheren Hingabe an rein psychologische, ästhetische, religiöse und ethische Fragen. Über alle politischen und sozialen Schranken hinweg begann sich ein Zusammenschluß aller Geistigen anzubahnen.

Als die Bolschewisten im Oktober 1917 die Diktatur des Proletariats verkündeten, glaubten die revolutionären Dichter des Imaginismus ihre Zeit für gekommen und ergingen sich in unzähligen, immer kühnern Abwandlungen des Bakuninschen Satzes: „Die Lust des Zerstörens ist eine schaffende Lust." Anatolij Marienhof erklärte:

„Wir treten die Unterwürfigkeit des Sohnes mit Füßen; die Mütze auf dem Kopf, setzen wir uns frech hin und schlagen die Beine übereinander. Es gefällt euch nicht, daß wir blutig lachen, daß wir die millionenmal gewaschenen Lappen nicht noch einmal waschen, daß wir es gewagt haben, ohrenzerreißend loszubellen: wau, wau! Jawohl, das Rückgrat ist steif wie eine Telegraphenstange – nicht nur das meine, sondern das aller Russen, die jahrhundertelang bucklig waren ..."

Wadim Scherschenewitsch äußerte den Wunsch, die ganze Welt wie ein kleines Kind sich auf die Knie zu setzen und zu schaukeln, und verkündete die Umwertung aller Werte:

„Ich bete die Coeur-Dame im Kartenspiel an. Ich trage die Heiligenbilder zum Althändler, und eine zotige Aufschrift am Zaune verwandle ich in einen heiligen Psalm."

Majakowskij erklärte, wie hier schon früher erwähnt wurde (vgl. S. 454), Puschkin und Raffael den Krieg, Marienhof ging aber noch weiter:

„Wir reißen das Firmament an den Haaren, wir schlagen das Heilige mit pfeifender Peitsche, wir strecken im heimlichen Gericht den schwächlichen Leib Christi auf die Folterbank. Heda, du! Vergib uns doch unsere Sünden! Erlöse uns wie die Schächer auf Golgatha! Dein Blut, das rasende Blut gießen wir aus wie das Wasser aus dem Waschgeschirr."

Als wirkliches, starkes und eigenartiges Talent hat sich Wladimir Wladimirowitsch Majakowskij (geb. 1892) erwiesen, vor dem Kriege der Tollste unter den Futuristen. Schon damals hatte man den Eindruck, als mache er sich nur lustig über seine Leser, Bewunderer wie Gegner. Seine revolutionären und nachrevolutionären Gedichte zeigen ihn als ungemein scharf beobachtenden, witzigen Satiriker mit einer außerordentlichen Begabung für die Groteske. Aus der Vorkriegszeit ist ihm sein Haß gegen das Spießertum geblieben, dieser echt russische Haß. Das Spießertum verkörpert sich ihm in allem Besitzenden, allem Satten und darum auch in allem Ästhetentum und aller Romantik, denn, so folgert er, mit diesen Dingen kann sich eben nur der „Vollgefressene" abgeben. Sein Haß arbeitet mit den tollsten Übertreibungen, aber gerade ihre Tollheit wirkt oft überwältigend. Majakowskij ist Großstadtdichter und weiß, daß man im Lärm der Großstadt nur gehört wird, wenn man aus voller Kehle schreit. In seiner Dichtung „150 Millionen" schildert er den Präsidenten Wilson als einen märchenhaften Götzen, der in einem riesenhaften Palaste haust:

„Alle Amerikaner sind in seine Gewalt gegeben. Sie sagen stolz: ‚Ich bin amerikanischer Untertan! Ich bin freier amerikanischer Bürger!' Vor ihm gebeugt stehen Scharen von Leuten, ihn zu bedienen. Der ganze Saal ist voll von allerlei Lincolns, Whitmans, Edisons. Sein Gefolge besteht aus den schönsten Frauen und den vornehmsten Herren, die alle seines leisesten Winkes harren. Kennt ihr die Adeline Patti? Auch sie ist hier! In engem Smoking steht Whitman da, bewegt den Schaukelstuhl in nie dagewesenem Rhythmus und trägt den höchsten amerikanischen Titel: ‚Emeritierter Glätter der Runzeln der Damen.' Schon fertig geschminkt und den Hut in der Hand steht Schaliapin da, zum Singen bereit. Kalk fällt auf den Parkettboden von den ringsumher stehenden alten Professoren. Der berühmte Metschnikow selber steht da und putzt die Kerzen ..."

Weiter wird dann erzählt, wie all diese Gelehrten, Künstler, Dichter nur dazu da sind, um jeden Morgen auf den Markt zu gehn und ungeheure Mengen von Nahrungsmitteln für den hohen Herrn einzukaufen. Der alles verschlingende, alles sich dienstbar machende Kapitalismus! Was soll man aber dazu sagen, daß Majakowskij in seinem berühmtesten Werk, dem „Grotesken Mysterium", die Gefräßigkeit dieses Wilson als das Zukunftsideal der Menschheit preist? Das „Groteske Mysterium" ist ein phantastisches Drama, das 1918 zum ersten Jahrestag der bolschewistischen Revolution in Moskau unter der Leitung von Wsewolod Meyerhold (vgl. S. 426) aufgeführt wurde. 1921 wurde es in deutscher Übersetzung als Festvorstellung zum Kongreß der kommunistischen Internationale im Moskauer „staatlichen" Zirkus gegeben. Eine furchtbare Naturkatastrophe hat die Erde heimgesucht, nur sieben „feine Herrschaften" aller Nationen, vom Negus von Abessinien bis zum amerikanischen Trustmagnaten, nebst ihren Frauen, und sieben Proletarierpaare haben sich auf den Nordpol gerettet. Da sie hier nicht bleiben können, bauen sie eine Arche, um in die Welt hinauszuschiffen. Das Gemeinwesen wird bald durch Revolutionen erschüttert; der Negus, der sich die Alleinherrschaft angemaßt hat, wird von den „feinen Leuten" gestürzt, die nun die „demokratische Republik" ausrufen. Dann kommen die Proletarier an die Reihe, werfen die „Feinen" über Bord und organisieren sich kommunistisch. Irgendwoher taucht plötzlich der „Mensch an sich" auf, der die Genossen ins Gelobte Land zu führen übernimmt. Der Weg geht durch die Hölle,

wo die Proletarier den Teufeln durch die Schilderung der kapitalistischen Kultur eine heillose Angst einjagen, in den Himmel, wo die Engel vor Langeweile den Namen des Heilands in die Wolken sticken und Rousseau und Tolstoj als stumpfsinnige Karyatiden das Himmelsgewölbe stützen, und weiter in das wirkliche Gelobte Land, wo die vom Proletarier einst so gehaßten Maschinen ihn demütig um Vergebung bitten und sich in seinen Dienst stellen, um alles anzufertigen, wonach sein Herz verlangt.

Das proletarische Paradies, in das nicht die Frommen und Bußfertigen kommen sollen, sondern jeder, „der kein Lasttier sein will, dem die Welt zu eng geworden ist", erweist sich als durch und durch bourgeoises Vergnügungslokal. Fast möchte man hier eine Selbstverspottung des Dichters vermuten. Aber er meint es ganz ernst ...

Zu den Imaginisten zählt man auch Boris Pasternak und Alexander Kusikow (geb. 1896), obgleich beide eigene Wege gehen und bloß einige sprachliche Neuerungen oder Unarten mit den Imaginisten gemeinsam haben. Pasternak ist ein sehr feiner Stimmungslyriker, dessen Pantheismus an Tiutschew erinnert; er hängt mit leidenschaftlicher Liebe an allem, was lebt und webt; jedes Ding ist ihm ein Stück Welt.

Im Gegensatz zu Pasternak ist der im Kaukasus geborene Kusikow eine durchaus unharmonische Natur. Während die Tollheiten der meisten Imaginisten den Eindruck künstlicher Mache hervorrufen, fühlt man in seinen wilden Versen echtes Temperament. Sein Wesen wie seine Gedichte erscheinen als seltsame Mischung tscherkessischer Wildheit mit slawischer Weichheit, christlicher Demut mit mohammedanischem Fanatismus. Eine seiner Gedichtsammlungen „Koëvangelioran" (1920), wird mit den Zeilen eingeleitet:

„Halbmond und Kreuz, zwei Gebete, zwei Herzen.
Nur in meiner Seele, der Seele des christlichen Ketzers
Sind zwei Sonnen.
Und am Himmel ist doch nur eine!"

Er hat einige wunderschöne kaukasische Landschaftsbilder entworfen, kühn, aber ungemein anschaulich: der Hirte Mond treibt seine blaue Büffelherde, die Wolken, in die Hürde, die Morgenröte; der Nebel zupft Wolle für sein Lager; die Birke flicht ihre Zöpfchen ... Er hat in Großstadtgedichten seiner Sehnsucht nach den heimischen Bergen leidenschaftlichen Ausdruck gegeben, bis er endlich in den Straßen Moskaus das Knarren der Arba (tatarischer Wagen) und den schweren Tritt des Zugst'ers zu vernehmen glaubte. Da wurde Moskau sein Mekka und der Kreml zur Kaaba — d. h. er hat gelernt, die Heimat als Teil des großen Vaterlands, „des auf die Folter gespannten Rußland" zu empfinden, Rußlands, das „eine so drohende Ähnlichkeit mit der unruhigen Handschrift Peters des Großen hat..."

Das Bündnis zwischen der Räteregierung und den Imaginisten war nur von kurzer Dauer. Bereits 1921 bezeichnete der Volkskommissar für Bildungswesen Lunatscharskij, Minister, Kunstkritiker und Dichter in einer Person, die Imaginisten als Hanswurste, die das Publikum nasführen, worauf seitens des Dichterordens eine von Jesenin (vgl. S. 464), Marienhof und Scherschenewitsch unterzeichnete Aufforderung an den Kommissar kam, er solle, wenn seine Äußerung keine leere Redensart sei, doch sämtliche Dichter aus Rußland ausweisen! Daß Lunatscharskij an den Versen der Imaginisten wenig Freude findet, begreift man, wenn man seine eigenen Dichtungen liest: Jambendramen im Epigonenstil

mit Kämpfern für Geistesfreiheit (Campanella, Giordano Bruno) als Helden, Übersetzungen der Gedichte Konrad Ferdinand Meyers in holprigen Versen usw. Trotz alledem ist er ein Mann nicht ohne künstlerische Bildung und künstlerischen Geschmack, der sich um die Rettung und Erhaltung zahlreicher russischer Kunstschätze in den schlimmsten Zeiten der Revolution große Verdienste erworben hat. Um so unbegreiflicher erscheint es, daß in den Jahren, wo die bedeutendsten Dichter der Möglichkeit beraubt waren, ihre Werke zu veröffentlichen, in den von der Regierung unterstützten Zeitschriften und auf dem Büchermarkt eine Zweckdichtung sich breitmachen konnte, die die schlimmsten Leistungen der 60er Jahre weit hinter sich läßt.

Am erträglichsten ist noch der „Satiriker des Bolschewismus", Demjan Bednyj („der Arme", eigentlich Pridworow), der in den bolschewistischen Zeitungen oft sehr witzige Gedichte über Tagesereignisse brachte, oft aber auch unsagbar platt wurde, jedenfalls als Dichter an Majakowskij nicht heranreicht. Er ist auch der Verfasser der gemeinen Spottverse, die jetzt das Denkmal Alexanders III. (von Paul Trubetzkoj) in Petersburg „schmücken". Wegen seines bedeutenden Kunstwertes wollte man das Denkmal nicht entfernen, glaubte es aber durch eine entsprechende Aufschrift „unschädlich" machen zu müssen.

Viel ernster zu nehmen sind die Versuche, die Diktatur des Proletariats durch die Schaffung einer proletarischen Kultur zu rechtfertigen und zu krönen. Zu diesem Zweck schuf man sogar eine eigene, vom Kommissariat für Bildungswesen unterstützte „Organisation für proletarische Kultur", meist abgekürzt „Proletkult" genannt. Mitglieder der Organisation und ihrer über ganz Rußland verteilten Ortsgruppen — die meisten sind heute längst eingegangen — sollten ausschließlich Industriearbeiter sein, denen die Möglichkeit geboten werden sollte, sich in jeder Weise künstlerisch zu betätigen: als Maler, Musiker, Schauspieler, Dichter, Forscher usw. Alles, was sie dazu brauchten, Werkstätten, Laboratorien, Theater, Musikinstrumente, wurde ihnen zur Verfügung gestellt. „Der Proletkult", sagt Leo Matthias in seinem Buche „Genie und Wahnsinn in Rußland" (Berlin 1922),

„verrät bereits durch sein Statut, was er will: nämlich eine Kultur, deren Herz der Industriearbeiter ist. Der Industriearbeiter soll zum Herzen, zum Gott einer Welt werden, so daß diese Welt bis in die Verästelungen hinein von Rhythmus, Wärme und Farbe des Typus erfüllt wird; der Industriearbeiter soll also das werden, was einstmals Priester oder Krieger waren. Er soll ‚den Ton angeben', denn Priester oder Krieger waren einstmals die Stimmgabel, die A sagte, und alle übrigen waren dadurch bestimmt in ihrem B oder C. Begründet wird diese Forderung mit der marxistischen Lehre, nach der jede Kultur die Kultur der herrschenden Klasse ist und mit der Klasse daher die Kultur notwendig wechseln muß."

Zu den eigentümlichsten Versuchen der Proletkulte gehörten die des „kollektiven Schaffens". Man sperrte, wie Leo Matthias berichtet, sechs Menschen in sechs Zimmer und befahl ihnen zu dichten; nach einer Stunde ließ man sie wieder heraus, und nachdem jeder an jedem seine Kritik geübt hatte, wurden sie wieder eingesperrt.

Aber auch wo man auf derartige Versuche verzichtete, war das Ergebnis ein ganz anderes, als man erwartet hatte. Aus dem „Proletkult" sind mehrere wirklich begabte Dichter hervorgegangen; ihre Schöpfungen sehen aber keineswegs immer so aus, wie die Gründer der Organisation sie haben wollten. Andrej Belyj, der in dem Moskauer Proletkult Metrik und Rhythmik vortrug, hat sich eingehend darüber ausgesprochen:

„Die Frage der proletarischen Kunst und Kultur wurde eine Zeitlang in den verschiedensten Lagern eifrig erörtert. Die eine Partei predigte a priori die Macht, Größe und Neuheit der proletarischen Kultur und suchte dabei ihre Formen genau zu bestimmen: die proletarischen Dichter sollten in Trochäen oder Jamben schreiben, schwierigere Rhythmen jedoch meiden; in ihrer Dichtung sollte der Individualismus sterben; das Ich selbst sollte aus ihrem Wörterbuch verschwinden und durch das Wort Wir ersetzt werden. Im entgegengesetzten Lager ließ man diese Kennzeichen der proletarischen Kultur gelten, aber die Proletarierdichtung wurde a priori für kraftlos, uninteressant und matt erklärt. Man sah die proletarischen Dichter als verbohrte Gesellen mit viereckigem Kinn, deren einzige Aufgabe war, die Büste Puschkins zu zertrümmern und den Internationalismus zu predigen.

Aber während man so stritt, haben in den Seminaren der Proletkulte für Verskunst die proletarischen Dichter eifrig, still und fleißig Puschkin, Tiutschew, Gogol studiert und andächtig die Gaben der ewigen Kultur der Künste empfangen. Statt der Vorherrschaft der Trochäen und Jamben fanden wir in den Schöpfungen der Proletarierdichter die feinsten und schwierigsten Rhythmen. Sie vertieften sich in die Theorie der Rede, in die Probleme der Sprachphilosophie, durch die sie dann weiter zu den allgemein-philosophischen Problemen vordrangen. Ihr künstlerischer Geschmack? Den einen zog es zu Puschkin, den andern zu Tiutschew, den dritten zu Rabindranath Tagore, viele zu Block. Statt der Verneinung des Individualismus predigte ein Kritiker (ein ehemaliger Arbeiter): nur durch ein Höchstmaß von Individualismus und Dynamismus kann die Proletarierdichtung erstarken. Und man stritt darüber, ob die Poesie der proletarischen Dichter ‚Proletarierdichtung' sein könne.

Ich erinnere mich, wie meine Verbindung mit dem Kreise der proletarischen Dichter verhöhnt, verdächtigt und verleumdet wurde. Die einen sahen in mir einen ‚diensteifrigen Beamten', die andern einen hinterlistigen ‚Bourgeois', der die keimende proletarische Kultur vergiften will. Nur eines sah man nicht: die Liebe eines Dichters zu ebensolchen Dichtern wie er und das gemeinsame Suchen einer über den Klassen stehenden, ewigen Poesie, die auf neuen Wegen zu uns kommt. An Stelle der steinharten Zerstörer alter Werte (wie sie den einen erwünscht und den andern a priori verhaßt waren, entstand eine eigenartige, neue, in ihrer Formgebung noch etwas jugendlich grüne Dichterschule, die tausendmal ernster zu nehmen ist als die ganze Bande der Kaffeehauspoeten ..."

„Proletarisch" sind bei den wirklich begabten Dichtern dieser Gruppe nur die von ihnen behandelten Stoffe, und auch die nicht immer. Wenn einer der meistgenannten unter ihnen, Michael Gerasimow, die Größe und Herrlichkeit des Proletariats preist, in dessen Adern all die Schöpferkräfte fließen, die den Marmor Michelangelos beseelten, des Proletariats, das die Steine des Parthenon und der Pyramiden behauen und geschichtet hat, das den Bau der neuen Kultur mit einer Kuppel von der Höhe des Montblanc krönen wird, so wirkt schon die Menge fremdländischer Namen („Wir sind Wagner, da Vinci, Tizian!" heißt es in demselben Gedicht) nichts weniger als proletarisch. Man glaubt vielmehr das Werk eines sich als Proletarier gebärdenden „Intelligenten" vor sich zu haben, der seine Bücherweisheit nicht abstreifen kann. Ganz anders, wenn diese proletarischen Dichter die Wirklichkeit schildern, wenn derselbe Gerasimow den Oktober, der die große Revolution brachte, über das Dorf hinsausen läßt: er packt die Hütten an ihren ungekämmten Haaren (den Strohdächern) und ruft mit lauter Stimme: „Auf, auf! Der Frühling ist im Oktober gekommen! Wälzt euch nicht mehr als Flehende auf den Treppenstufen des Herrenhauses! Die Sonne lacht in die Herzen und das tränennasse Gesicht!" Mit Recht hat man hervorgehoben, daß die Revolutionslieder der Proletarierdichter weit mehr Maß und Wirklichkeitssinn zeigen als die der „intelligenten" Dichter. Sie kennen keine wilde Zerstörungswut und keine Mystik der letzten Dinge; ihnen bedeutet die Revolution in erster Linie die Befreiung der arbeitenden Klasse und den Anfang einer neuen Zeit, in der Gerechtigkeit und Vernunft herrschen sollen. Dann muß die Arbeit auch wieder Freude machen. Und so finden wir

unter den Gedichten dieser Proletarier eine ganze Reihe, in denen die Fabrik nicht mehr als das Ungeheuer erscheint, das den Menschen aussaugt und vergiftet, sondern als Stätte froher, zielbewußter, gemeinnütziger Arbeit. So schildert sie ein zweiter Arbeiterdichter, Michael Sadofjew:

„Heute hab' ich's erst erfahren, heut' gefühlt zum erstenmal:
Alle Tage feiern unsre Werke fröhlich Karneval.
Alle Tage um die gleiche Stunde ruft zum Fest der Dampf,
Überall geputzte Gäste und Musik, Gesang, Gestampf.
Dieses Klirren, dieses Dröhnen – welch ein Rhythmus ohne Wort!
Und zu trunknem, frohen Tanze reißt er Rad und Riemen fort!
Welche Wonne, diesem Feste alle Tage zuzusehn
Und des Eisens wunderbare stumme Sprache zu verstehn,
Den Maschinen zu entreißen das Geheimnis ihrer Kraft,
Die, zerstörend unablässig, unablässig Neues schafft!"

Tolstoj sah bekanntlich in dem Fabrikarbeiter nur einen gewaltsam von der Scholle losgerissenen und nach ihr zurückverlangenden Bauern. Wie eine Bestätigung dieser Ansicht wirken die Gedichte des Handwerkers Wasilij Kasin, ein so feines Naturgefühl spricht aus ihnen. Er erzählt etwa, wie an einem stillen Nachmittag ein Harmonikaspieler in einen Großstadthof kam, und kaum hatte er seinem Instrument die ersten Töne entlockt, da standen alle Blumen auf den Fensterbrettern inmitten einer grünen Wiese, da begannen die Steinmauern wie berauscht zu schwanken, da träumte der feuchte Schmutz am Boden von duftigen Erdbeeren. Und dann kam der Briefträger; wie bezaubert blieb er stehen, musterte die Briefe, die er abzuliefern hatte, und sah mit Erstaunen, daß als Adresse überall nur Felder und Wälder angegeben waren. In einem andern Gedicht finden wir diese naiv-schelmischen Zeilen:

„Hat's einen solchen Faulpelz je gegeben?
Nein, diese Sonne! Schäm dich, gelber Wanst,
Daß du dich auch im Mai noch nicht erheben,
Den Schnee so lange liegen lassen kannst!
Und nur in einem Gäßchen ist die Luft
Durchwärmt, der Boden raucht so süßen Duft,
Als ob die Sonne ihre Zigarette
Noch glimmend hier herabgeworfen hätte!"

Daß gerade Rußland dazu berufen sein sollte, die neue proletarische Kultur und Kunst zu schaffen, erscheint schon deshalb zweifelhaft, weil Rußland kein Industriestaat, sondern ein Bauernland ist. Den Frieden 1917 haben nicht die Bolschewisten, sondern die russischen Bauernsoldaten erzwungen, die nicht mehr mitmachen wollten, sondern in ihre heimatlichen Dörfer zurückströmten, um zu der großen Landaufteilung nicht zu spät zu kommen. Die wirkliche russische Revolution hat sich auf dem Lande ausgetobt, und an den harten Schädeln der russischen Bauern ist so manche schöne marxistische Theorie in Stücke gegangen. Auf dem Lande war die Revolution eine elementare Bewegung; hier erst hat sie ihr wahres, grauenhaftes Gesicht gezeigt. Auf dem Lande handelte es sich nicht nur um den Kampf zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten, sondern das alte, nie ganz gebändigte Skythentum suchte die europäischen Fesseln abzustreifen.

Der Krieg und die Revolution haben die Masse des russischen Volkes aufgerüttelt; Millionen haben ihr Leben eingebüßt, ungeheure Kulturwerte sind vernichtet worden; aber die „allgewaltige Presserin, die Not", zwingt zum Wiederaufbau. Ein scharfsichtiger deutscher Beobachter, A. H. Kober, hat in seinem Buch „Unter der Gewalt des Hungers" (Jena 1922), wohl dem Besten, was über das neue Rußland geschrieben worden ist, zu zeigen versucht, wie Hunger und Not die ganze Gedanken- und Gefühlswelt des Menschen umgestalten, wie das neue Geschlecht werden muß, das in einer solchen Welt aufwächst:

„Der neue Russe, der gerettete junge, wird unter uns allen auch derjenige sein, der grundsätzlich auf das ‚Wesentliche' gerichtet ist. Aus dem Hunger geboren werden und aufwachsen, das heißt: die bitterste vitale Alternative: Essen oder Hungern? Leben oder Sterben? als Grunderfahrung mitnehmen. Hat man je einem Geschlecht so unheimlich deutlich den Zwang zum Wesentlichsten alles Wesentlichen aufgeprägt? Bis auf den Grund aller Erscheinungen wird das Auge dieses Menschen dringen, der seine ersten bewußten Blicke aus hohlen Augen in die Nahtstelle von Leben und Tod hinabschickte ..."

Dieses Geschlecht wird die technischen Errungenschaften der europäischen Zivilisation sich sehr bald angeeignet haben, sein geistiges Gesicht aber wird ein immer schärfer hervortretendes besonderes Gepräge tragen. Es wird bedingt sein durch die enge Verknüpftheit dieses neuen Geschlechts mit der einzigen Macht, die sich in den Stürmen der vergangenen Jahre als dauernd erwiesen hat, dem heimischen Boden.

So erklärt sich auch ohne weiteres das große Aufsehen, das die Bauerndichter Kliujew und Jesenin in den Revolutionsjahren erregt haben. Weit eher als bei den Proletarierdichtern kann hier von neuen Wegen gesprochen werden. Dabei zeigt es sich wieder, daß äußere Revolutionen nie etwas anderes sind als Merkmale einer Bewegung, die sich in den Geistern schon seit langem anbahnte. Kliujews erste Gedichtsammlung erschien noch vor dem Kriege. Viele sahen in ihr die Erfüllung dessen, was Gorodezkij vergebens angestrebt hatte. Jedenfalls setzt er die Linie fort, die mit Remisow, Gorodezkij usw. beginnt, und an ihn knüpft wieder Jesenin an. Bezeichnend ist auch, daß beide Dichter um so stärker und überzeugender wirken, je weniger revolutionär sie sich gebärden.

Nikolaj Alexejewitsch Kliujew bietet in seinen „Hüttenliedern" eine ganz eigenartige Verbindung von Gefühlstiefe und realistischer Einzelmalerei. Die Empfindung wird kaum einmal unmittelbar ausgesprochen, aber sie zittert in allen Dingen, auch in dem toten Gerät. Man nehme etwa folgendes Gedicht, dessen Reiz auch durch die Prosa-Übersetzung nicht zerstört wird:

„Verwaist ist der Ofen; der verweinte Topf flüstert mit der Pfanne, daß die Hausfrau gestorben ist. Vor dem Fenster aber schnattert ein Pärchen leichtgläubiger Elstern: ‚Der Mai ist nah, Freundchen, das mußt du mir glauben! Die Finken im Wald machen schon Hochzeit; der Schmied, der Specht, hat seinen Schnabel schon ganz wund geklopft; der finstre Bergmann, der Maulwurf, hat seine unterirdische Wohnung dem Käfer anvertraut und kommt ans Licht hervorgekrochen; die Kraniche ziehn nach Norden, die Krähe hat dem Dieb, dem Spatz, etwas vom ersten Ei erzählt ...'

Der zottige Scheuerbast wartet ungeduldig auf die Bütte; er trauert, daß die Treppe längst nicht mehr gewaschen wird. Jetzt sollte das Wasser plätschern beim lustigen Reinemachen, jetzt sollten die Sonnenfäden im Fenster hängen und alles ein endloses Märchen scheinen ... Hinter dem Ofen schwatzt der Hauskobold leise, wie still der Friedhof dem neuen Gast scheint, wie die Kreuze von dem Ewigen, Unnennbaren flüstern, mit dem die Dämmerung des Kirchenportals die Träume einwiegt. Die Hütte hat die Brauen gefurcht und, ein bleiernes Auge, starrt das Fenster in Nebel und Finsternis ..."

Die Revolution begrüßte Kliujew im „Roten Lied", das wohl als eine Art russischer Bauernmarseillaise gedacht ist, und in dem „Lied des Sonnenträgers". Beide leiden an einem Übermaß von Rhetorik, das „Rote Lied" mit seinem Refrain: „Sie sollen nicht über uns herrschen! Zum Kampf, zum Kampf!" ist sogar stark schablonenhaft; das „Lied des Sonnenträgers" wird durch ein sehr eigenartiges, der Sektiererpoesie entnommenes Bild eingeleitet:

„Drei feurige Eichen stehen auf dem Nabel der Erde, drei Eicheln, drei Sonnen pflücken wir von ihnen. Mit der hellblauen verbrennen wir das Welkenreisig, mit der pfauengrünen beleuchten wir die Ferne der Zukunft, die rote Sonne aber erheben wir mit Millionen Händen hoch über die Erde der Trauer und der Qual."



Abb. 102. S. A. Jesenin.
Nach einer Zeichnung von S. Salschupin.
Aus Iwanow, „Der rote Parnaß".

Die drei Eichen werden später sehr prosaisch als Weisheit, Liebe und Arbeit, die Sonnen als Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit ausgedeutet. Dann folgen die üblichen Übertreibungen: als Revolutionsglocke, die den Sturm einläuten soll, dient der Montblanc; der Strick, mit dem sie geläutet wird, ist von den Erzengeln aus Flüssen (!) geflochten. Zwischendurch kommt aber doch immer der Bauerndichter zum Durchbruch: wenn er etwa das Freiheitslied auch aus dem Knarren des Leiterwagens und der Stalltür, dem Rauschen der Birke vor dem Fenster und dem Pfeifen des Windes im Schornstein herauszuhören glaubt, wenn er den Gruß des Sängers an das Volk „rosiger als der Apfelbaum, schöner als das Heiligenbild" nennt. Die Revolution ist ihm, obwohl er ihre Schlagwörter übernimmt, nicht die Befreiung des vierten Standes, sondern die des Bauern. In dem „Roten Lied" sieht er den „Weizen-Ozean" vom Baikalsee in Sibirien bis zur „warmen Krim" wogen; in dem Gedicht „Februar", das den Sturz des Zarismus begrüßt, preist er als neuen Herrscher den „Weizenkönig, den Kornspeicher in der Krone aus Ährensternen".

Die treffendste Kennzeichnung des Dichters Sergej Alexandrowitsch Jesenin (Abb. 102), der am 21. September 1895 in einem Dorf des Gouvernements Riasan als Sohn eines Bauern zur Welt kam, stammt vom Grafen Alexej Nikolajewitsch Tolstoj[1]:

„Der Name Jesenin ist echt russisch, in ihm klingen verschiedene Wortstämme aus der Heidenzeit nach, die alle mit dem Begriff der Fruchtbarkeit, den Gaben der Erde, den Herbstgebräuchen verbunden sind. Sergej Jesenin selbst ist ein richtiger Dorfbursche, blondlockig, blauäugig, mit einer frech aufgeworfenen Nase. Er müßte ein Leinenhemd mit roten Borten tragen, dazu einen Gürtel mit Messingschnalle und im Frühling mit den Mädchen im Birkenwald den Reigen schlingen. So

[1] In der Berliner Zeitschrift „Nowaja Russkaja Kniga" Jahrg. 1922, Heft 1.

wie er sahen wohl jene Burschen aus, die in längst vergangenen Zeiten den Mädchen Lieder dichteten, die aus dem Überfluß des Herzens, aus Freude über die geheimnisvolle Geburt der Worte, in hinterlistiger Absicht oder zum bloßen Vergnügen neue Lieder sangen und neue Märchen ersannen.

Jesenin ward sie gegeben, diese uralte, an den Ufern nebliger, stiller Flüsse, im grünen Rauschen der Wälder, in der Weite grasbewachsener Steppen geborene Sangesgabe der slawischen Seele, der sorglosen Träumerseele, die durch die Stimmen der Natur so geheimnisvoll erregt wird. ‚Er war gekommen, die Kühe zu küssen, mit dem Herzen das Knirschen des Hafers zu hören. Greift tiefer, tiefer, Sicheln der Verse! Bestreu' mich mit Faulbaumblüten, Sonnenstrauch!' Er geht ganz in der Natur auf, in der lebendigen, vielstimmigen Schönheit der Erde. ‚Ich bin verliebt in diesen Abend; nah ist dem Herzen der goldschimmernde Abhang. Der Wind, der tolle Junge, blies das Gewand der Birke bis zu den Schultern hinauf.' Hätte Jesenin vor dreihundert Jahren gelebt, so hätte er dreihundert wunderschöne Lieder gedichtet, hätte freudige, lenzhafte Tränen der gerührten Seele geweint, hätte Söhne und Töchter gezeugt und an der Schwelle seiner Erdentage die Abendflamme entzündet: irgendwo in einer Waldeinsiedelei hätte er sich schweigend einer sanften und lichten Wehmut hingegeben.

Aber das Schicksal ließ ihn in unsern Tagen geboren werden, er wohnt in Moskau, in einer Zeit satanischer Verführung, metaphysischer Taschenspielerei, inmitten festgefrorener Blutlachen und faulender Leichen, unter Grammophonen, die auf den Marktplätzen Flüche brüllen, unter Läusen, verfaultem Sauerkohl und fieberhaften Phantasien von Betonstädten und der Elektrifizierung des Erdballs ..."

Hier ist kaum noch etwas hinzuzufügen. Der „revolutionäre" Dichter Jesenin ist in Wahrheit der zarteste Idylliker unter den Jüngsten, der feinste Stimmungsdichter. Er nennt sich selbst den „letzten Dichter des Dorfes". Überraschend ist die Bildhaftigkeit seiner Verse. Der Mond ist ihm einmal der Kamm, der die grünen Flechten der Birke strählt, ein andermal die Wiege, die die Mutter Gottes an den Himmel hängt, um ihr Kind zu schaukeln, dann wieder sieht er ihn gleich einem Frosch platt auf dem Wasser des Teiches liegen. Er sieht die Mutter Gottes an der Grenzmark des Himmels im blauen Mantel stehn und die Kälbchen ins Paradies heimrufen. Eine Bauernhütte am Abend erscheint ihm als altes Weib, das mit dem Kiefer, der Schwelle, das duftende weiche Brot der Stille kaut. Die Sonne rührt wie eine Katze mit ihren goldenen Pfötchen an sein Haar; der Himmel leckt sein neugeborenes rotes Kälbchen, den Abendschein. Diese starke Bildhaftigkeit war es wohl, die ihn den „Imaginisten" nahebrachte, deren Führer er in den Revolutionsjahren wurde. Nun kommt in seine Lyrik das Überhitzte, das Sichaufspielen als Prophet, das Schwelgen in tollen Bildern, das Protzen mit rohen und gemeinen Ausdrücken, das wir schon bei Marienhof und Scherschenewitsch kennengelernt haben und das der Natur Jesenins so ganz zu widersprechen scheint. Vielleicht aber auch nur scheint, denn er ist zu sehr Russe, als daß nicht die schroffsten Gegensätze nebeneinander in seiner Brust Platz hätten. In einer selbstbiographischen Skizze erzählt er, daß er der frechste Rüpel in seinem Heimatdorf gewesen ist, und daß er später in Moskau, als die Papiernot ihm die Veröffentlichung seiner Verse unmöglich machte, sie auf der Straße vorzulesen pflegte und daß Dirnen und Banditen seine verständnisvollsten Zuhörer waren. Es ist die russische „breite Natur", die zum Vorschein kommen muß, die „breite Natur", die den 25jährigen Dichter, der keine fremde Sprache kennt, die fünfzehn Jahre ältere amerikanische Tänzerin Isadora Duncan heiraten und die Hochzeitsreise im Flugzeug nach Berlin machen ließ.

In dem Gedicht „Inonia", das „dem Propheten Jeremias" gewidmet ist, stellt sich der Dichter als der „Prophet Jesenin Sergej" vor, erklärt, daß er den Leib Christi aus dem Munde

speie, weil er die Erlösung durch Kreuzesqual nicht annehmen könne; er habe eine andere Lehre gefunden, die die Ewigkeit der Sterne durchbohren werde. Er macht sich ferner anheischig, mit seiner Zunge die Gesichter der Märtyrer von den Heiligenbildern wegzulecken, den Äquator mit seinem Knie an den Boden zu drücken, die Mutter Erde mitten entzweizureißen wie einen goldenen Kalatsch[1] und seine Gläubigen in die Stadt Inonia zu führen, „wo die Gottheit der Lebendigen lebt". Nach all dieser Prahlerei ist man ganz verblüfft, wenn das Paradies Inonia folgendermaßen geschildert wird:

„Ich sehe dich, Inonia, mit den goldenen Mützen deiner Berge. Ich sehe deine Äcker und Hütten, vor der Türe die alte Mutter; den Strahl der Abendsonne sucht sie mit ihren Fingern einzufangen. Sie klemmt ihn im Fenster fest, packt ihn am Rücken, und die Sonne, wie eine Katze zerrt den Knäuel zu sich herüber ..."

Nicht minder bezeichnend ist die „Beichte des Hooligan"[2]. Der Dichter gedenkt seiner bäurischen Eltern, die „auf alle seine Verse spucken", und fährt dann fort:

„O wenn ihr begreifen könntet, daß euer Sohn in Rußland der allergrößte Dichter ist! Eure Herzen ergriff keine eisige Furcht um sein Leben, wenn er seine nackten Füße in Herbstpfützen tauchte – und jetzt geht er im Zylinder und in Lackstiefeln!"

Und wieder die überraschende Wendung:

„Und doch lebt in ihm noch die alte Frechheit des Dorflümmels! Jede Kuh auf dem Schild eines Fleischerladens grüßt er von ferne. Und wenn er am Droschkenstand vorbeigeht, gedenkt er des Düngergeruchs der heimischen Felder und möchte den Schwanz eines jeden Pferdes feierlich dahertragen wie die Schleppe eines Brautkleides."

Es ist für die russische Dichtung der Revolutionszeit bezeichnend, daß in ihr die Lyrik durchaus vorherrscht. Die Ereignisse waren zu groß, zu überwältigend, als daß man sie sofort in einer umfassenden epischen Darstellung hätte schildern können. Dazu bedurfte es erst eines gewissen Abstandes von den Dingen; deshalb stammen die frühesten Revolutionsromane auch von ausgewanderten Dichtern. Rein äußere Gründe spielten natürlich auch mit: Gedichte konnte man als Flugblätter veröffentlichen, für sie war in den zusammengeschrumpften Zeitungen und Zeitschriften immer noch Platz; für einen umfangreichen Roman reichte aber das Papier nicht.

Nach und nach beginnt es aber auch in der Prosadichtung sich zu regen, und heute ist die Zahl der russischen Erzähler schon wieder so groß, daß aus der Menge nur einige wenige bezeichnende Erscheinungen herausgegriffen werden können.

An erster Stelle ist hier Boris Pilniak (geb. 1894) zu nennen. Er war einer der ersten, der den Mut hatte, die Revolution so zu zeichnen, wie sie ist. Sein Hauptwerk, der Roman „Das nackte Jahr" (1922), führt den Leser nicht nach Moskau oder Petersburg, sondern in die dunkelste Provinz, in die Kleinstadt und auf das Land. Er entwirft grauenhafte Bilder der Anarchie und des Elends. Er beschreibt einen Eisenbahnzug, der durch die Steppe schleicht: auf jeder Station gibt es wütende Prügeleien um die Plätze in den Wagen, in denen Menschen übereinander, untereinander, nebeneinander stehen, liegen, hängen; Weiber verkaufen ihren Leib, nur um weiterreisen zu können; ein Schwindsüchtiger, der in eine Ecke gedrückt ist, träumt von einer „neuen Art Brüderlichkeit": einschlafen, umfallen und sich an einen

[1] Kringelartiges Gebäck.
[2] Diese dem Londoner Slang entstammende Bezeichnung, die dem Pariser „Apachen" entspricht, ist in Rußland Gattungsname geworden.

Menschen pressen — einen Syphilitiker? einen Typhuskranken? Gleichviel! Nur ihn wärmen und an ihm warm werden ... Er schildert den Markt im Kirchdorf, wo es nur noch Särge zu kaufen gibt und jeder sich dieses wichtige Möbelstück anzuschaffen eilt, denn auch dies dürfte bald nirgends mehr zu haben sein. Pilniak gibt keine regelrecht aufgebaute Fabel, ja kaum eine zusammenhängende Erzählung; Augenblicksbild reiht sich an Augenblicksbild; Personen tauchen auf und verschwinden wieder, um plötzlich noch einmal aufzutauchen. Dem chaotischen Inhalt entspricht die chaotische Form.

Pilniaks letzte Novellen, z. B. „Iwan und Marja", machen allerdings den Eindruck, als wäre ihre Formlosigkeit nicht durch den Stoff bedingt, sondern falle dem Dichter selbst zur Last. Bedenklich ist auch Pilniaks zutage tretende Neigung, sich selbst zu wiederholen; er nimmt oft ganze Stücke aus früheren Erzählungen wörtlich in die späteren herüber.

Vielseitiger und eigenartiger ist unzweifelhaft ein anderer Schilderer der Revolution als elementarer Massenbewegung, Wsewolod Iwanow, der Sohn eines Bergmannes in Ostsibirien. Sein Lebenslauf erinnert an den Maxim Gorkijs, ist nur dank der unruhigen Zeit noch viel abenteuerlicher: von 14 Jahren an „auf der Walze", mehrere Jahre Schriftsetzer, dann Matrose, Zirkusclown, Leiermann, sogar Ringkämpfer, als Kommunist in der Zeit der Besetzung Sibiriens durch die weißen Truppen des Admirals Koltschak und die tschechischen Legionäre durch ganz Russisch-Asien gejagt, bis tief in die Mongolei hinein. Von seinen Erlebnissen in den Revolutionsjahren berichtet er selbst:

„Ich sah kilometerlange Strecken mit aneinandergereihten, festgefrorenen Leichen bedeckt. Im Schnee zertrümmerte Eisenbahnzüge, Transporte mit erfrorenen Verwundeten. Ich sah, wie die Freischärler die Toten verbrannten, weil sie sie nicht mehr verscharren konnten: eine Schicht Leichen, darüber eine Schicht Balken von zerstörten Bauernhäusern, und so weiter bis zur Höhe eines zweistöckigen Hauses. Und von dem Rauch der Leichen schien der Himmel wie mit Ruß bedeckt. Tote Geleise, vollgestopft mit Zügen voll Typhuskranker. Ich selbst habe den Typhus, und die Nachbarn wollen mich aus dem Wagen hinauswerfen, weil sie die Ansteckung fürchten; aber ich habe einen Revolver unter dem Kopfkissen und lasse niemand an mich heran. Denn werfen sie mich hinaus, so muß ich erfrieren, und unser Wagen wird immer noch von irgend jemand geheizt. Und so lag ich sieben Tage und Nächte in Fieberphantasien mit dem Revolver und schrie: ‚Nicht nahe kommen, ich schieße!' Zu beiden Seiten der Bahn aber, in den Ställen der Bauern Berge von geraubten Stoffen. Und zottige Kerle, die mich belehren, wie man die Furcht überwindet: ‚Wenn du nicht an Gott glaubst, so drücke die Faust gegen das Herz, vor allem aber atme recht tief, Junge, damit du ins Schwitzen kommst. Bist du erst in Schweiß geraten, dann kannst du alles machen.'"

Dieses Stückchen Selbstbiographie gibt schon ein Bild von dem dichterischen Schaffen Iwanows, von dem Inhalt seiner Novellen. Es sind fast alles Episoden aus den Massenkämpfen in Sibirien, wild, grauenhaft, den Leser in atemloser Spannung haltend, meisterhaft in der plastischen Herausarbeitung der einzelnen Figuren, die doch nur Teile der ungeheuren, in Bewegung geratenen Masse sind. Eine Fülle kleiner eigenartiger Züge erhellen das innerste Wesen dieser Menschen blitzartig, — wenn etwa in der Erzählung „Panzerzug Nr. 1469" der „intelligente" Kommunist zum Bauern sagt: „Ihr seid mir zu sozialrevolutionär. Ihr riecht mir zu sehr nach Erde", und der Bauer schlagfertig antwortet: „Und Ihr nach Wurst!"; oder wenn der Freischärler Snobow, der richtige Konquistadorentypus im russischen Bauernhemd, über die Opfer des bevorstehenden Kampfes die kaltblütige Bemerkung macht: „Warum soll einem das Volk leid tun? Wird schon wieder nachwachsen", und der Grübler Werschinin dazu bemerkt: „Wenn man bloß wüßte, ob

man die richtigen Schlüssel hat! Wenn die Tür nun mit diesen Schlüsseln nicht aufgeht? Was dann, Bursche?" Das Gespräch wird dann folgendermaßen fortgesetzt:

„‚Warum gehst du denn mit?' fragte Okorok.

‚Es ist schade um das Land. Der Japaner nimmt es uns weg.'

Okorok brach in ein lautes Gelächter aus. ‚Ach, ihr seid die rechten Landbeschützer!'

‚Was grölst du denn?' fragte Werschinin mit dumpfer Wut in der Stimme, ‚der eine braucht das Meer, der andere die Erde. Die Erde ist fester. Ich bin selbst mein Lebtag auf dem Wasser gewesen und meine Vorfahren auch ...'

‚Na und jetzt?'

‚Jetzt hänge ich die Fischerei an den Nagel.'

‚Und warum?'

‚Hab' ich mich deshalb gequält, um wieder auf See zu gehen? Jetzt will ich an Land gehen und ackern. Die Stadt lügt, sie ist nur eine Seifenblase, du kannst sie nicht in die Tasche stecken.'"

Als Ergänzung dazu noch ein kurzes Zwiegespräch. Die Freischärler warten im Walde auf den Panzerzug, den sie am Weiterfahren verhindern wollen.

„Werschinin ging durch das Gestrüpp zum Bahndamm, kletterte den Abhang hinauf, stellte sich breitspurig auf die Schwellen, blickte lange auf die sich in weiter Ferne nach Westen hin verlierenden glänzenden Stahllinien.

‚Was gibt's?' fragte Sobow.

Werschinin wandte sich ab und sagte, während er den Damm hinunterstieg:

‚Werden die Menschen, die nach uns kommen, besser leben?'

Snobow strich sich den Schnurrbart und sagte selbstzufrieden:

‚Das ist ihre Sache. Ich denke mir, sie werden müssen, die Kanaillen!'"

Alle diese Menschen quält das dumpfe Bewußtsein der völligen Sinn- und Zwecklosigkeit ihrer Kämpfe, die doch kein Ende nehmen können. Aus dem Weltkrieg flohen sie zur Revolution, hier ist aber nirgends ein Ausweg, nirgends eine Rettung; ob „Weiße" oder „Rote", es ist immer das gleiche: man betreibt das Morden handwerksmäßig und kann außerhalb des „Berufs" von einer Weichheit des Empfindens sein, die in schroffstem Widerspruch zu dem „Beruf" steht. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht Iwanows Novelle „Das Kind". Sibirische Freischärler überfallen und töten einen weißen Offizier und seine Frau. Das kleine Kind der beiden aber nehmen sie mit, und da sie kurz vorher ein Kirgisenweib mit seinem Säugling aus dem heimischen Dorf fortgeschleppt haben, so fällt dieser Frau die Aufgabe zu, das „Kind der Schar" mit ihrem eigenen zusammen zu nähren. Bald erweist es sich, daß das Kirgisenkind besser gedeiht als das andere; die Mutter läßt ihm also mehr Nahrung zukommen. Das kann nicht geduldet werden, und so wird das Kirgisenkind in einen Sack gesteckt und in der Steppe ausgesetzt. Dem weißen Kinde ist damit auskömmliche Nahrung gesichert, und jeden Abend drängen sich die Freiheitskämpfer um das Zelt der Kirgisin und sehen behaglich schmunzelnd zu, wie sie ihren Pflegling an die Brust legt ...

Der erste russische Revolutionsroman, der in Deutschland bekannt wurde, ist „Die schwere Stunde" von Viktor Panin. Die deutsche Ausgabe erschien 1920, das Jahr darauf brachte einen zweiten Roman, „Die Sühne". Beide Bücher sind in Deutschland sehr überschätzt worden. „Die schwere Stunde" konnte noch durch den Stoff interessieren; von der „Sühne" läßt sich nicht einmal das sagen. Alle diese Wahrheits- und Gottsucher schlagen sich noch immer mit den Fragen herum, die vor der Revolution die Gemüter bewegten, und vor allem: sie grübeln und reden unendlich viel, aber sie leben nicht, sie sind nicht.

Nichts ist gestaltet in den Büchern, die auch stilistisch in die Zeit um 1905 gehören. Die zwei Stellen aus Iwanows „Panzerzug Nr. 1469", die hier angeführt wurden, geben ein deutlicheres und überzeugenderes Bild der russischen Revolution als die beiden Romane von Panin, der hier nur erwähnt wird, weil er so schnell einen deutschen Übersetzer gefunden hat.

Diesen Übersetzer hätte man vielmehr einem andern Erzähler gewünscht: Jewgenij Iwanowitsch Samiatin (geb. 1884). Er gehört zu den wenigen russischen Dichtern, die aus einem praktischen Beruf zur Literatur gekommen sind. Seines Zeichens Schiffsbauingenieur, war er noch 1915—17 im Auftrage der russischen Regierung in London tätig, wo er „Schiffe baute, Schloßruinen betrachtete, die Bomben von den deutschen Zeppelinen krachen hörte und die Erzählung ‚Inselbewohner' schrieb". Den Baumeister glaubt man auch in Samiatins Erzählungen zu spüren, nicht in den Stoffen, sondern in der Art, wie sie behandelt werden. Seine Darstellung ist ebenso architektonisch, wie die Iwanows malerisch ist. Auch wo er ins Phantastische hinüberschweift, wirkt er sachlich nüchtern; über allem, was er erzählt, schwebt eine leichte, überlegene und in ihrer letzten Wirkung doch gütige Ironie. Im ersten Kriegsjahr erschien seine Novellensammlung „Aus der Provinz", realistische Kleinmalereien, die noch oft an Tschechow, an Kuprin, an Gorkij erinnern, aber schon eine bedeutende Gestaltungskraft verraten. 1918 folgte die in England spielende Erzählung „Inselbewohner". Mit sehr feiner Ironie werden hier die dem Russen am wenigsten verständlichen Eigentümlichkeiten des englischen Wesens verspottet, vor allem in der Figur des korrekten Pfarrers Mr. Dewley, dessen ganzes Leben streng eingeteilt ist: alles, was er tut, vom Atemholen bis zu den Liebeständeleien mit der Gattin, ist an bestimmte Tage und Stunden gebunden.

Aus dieser Erzählung spricht nicht nur die Abneigung des Russen gegen die westeuropäische Mechanisierung der Kultur, sondern wohl auch schon die Furcht vor der bolschewistischen Gleichmacherei, die gerade in der Zeit einsetzte, als die Novelle erschien. In den Revolutionsgeschichten Samiatins werden wir nicht mitten in die Kämpfe hineingeführt wie bei Iwanow, sondern es wird das Alltagsleben der furchtbaren Zeit gezeigt, meist in anekdotischer Zuspitzung, mit scharf herausgearbeiteten Pointen. Wie starke Stimmungen Samiatin hervorzurufen weiß, mag die Einleitung zu der Erzählung „Die Höhle" zeigen:

„Gletscher, Mammute, Einöden. Nächtliche, schwarze Felsen, die irgendwie an Häuser erinnern. In den Felsen sind Höhlen. Und man weiß nicht, wer nachts auf dem Steinpfade zwischen den Felsen trompetet und, nach dem Wege schnuppernd, den weißen Schneestaub aufwirbelt. Vielleicht ist's ein Mammut mit grauem Rüssel; vielleicht ist es der Wind; vielleicht aber ist auch der Wind nichts als das eisige Brüllen irgendeines ungeheuren Mammuts. Klar ist nur eines: es ist Winter. Und man muß die Zähne fest zusammenbeißen, damit sie nicht klappern; man muß das Holz mit der Steinaxt spalten; man muß jede Nacht seinen Feuerbrand aus einer Höhle in die andere tragen, immer tiefer hinein; und man muß sich in immer mehr zottige Tierfelle wickeln ...

Zwischen den Felsen, wo vor Jahrhunderten Petersburg gestanden hatte, stampfte nachts das Mammut mit dem grauen Rüssel. Und die Höhlenmenschen, in Felle, in Mäntel, in Decken, in Lumpen gehüllt, zogen sich aus einer Höhle in die andere zurück. Am ersten Oktober verschlossen Martin Martinowitsch und Mascha das Arbeitszimmer; am 20. verließen sie das Eßzimmer und verkrochen sich ins Schlafzimmer. Sich noch weiter zurückziehn war unmöglich; hier mußte man die Belagerung aushalten oder sterben.

In dem Petersburger Höhlenschlafzimmer sah es ebenso aus wie kurz vorher in Noahs Arche: reines und unreines Getier wüst durcheinander gemengt. Der Schreibtisch von Martin Martinowitsch; Bücher; Semmeln aus der Steinzeit, wie aus Lehm geformt; Skriabin op. 74; ein Plätteisen; fünf

liebevoll ganz weiß gewaschene Kartoffeln; die vernickelten Gitter der Betten; ein Beil; ein Regal; Brennholz. Und im Mittelpunkt dieser ganzen Welt – der Gott, der kurzbeinige, roſtrote, dicke, gefräßige Höhlengott: der eiserne Ofen.

Der Gott brummte ingrimmig. In der dunkeln Höhle vollzog sich das große Feuerwunder. Die Menschen – Martin Martinowitsch und Mascha – streckten ihm andächtig, stumm, dankbar die Arme entgegen. Für eine Stunde war Frühling in der Höhle; für eine Stunde wurden die Tierfelle, Klauen, Zähne abgeworfen, und durch die vereiste Gehirnrinde brachen grüne Gedankenhälmchen ..."

Dann wird erzählt, wie die Ehegatten, nachdem der letzte Tee ausgetrunken, das letzte — gestohlene! — Holzscheit verbrannt ist, das blaue Fläschchen aus dem Schrank holen, das sie sich für diesen Augenblick aufbewahrt haben. Aber der Inhalt des Fläschchens reicht nur für einen. Und die Frau reißt es dem Manne aus der Hand. „Martin! Es ist ja doch schon so, als wäre ich gar nicht mehr da ... Das bin doch gar nicht mehr ich ... Ich bin ja doch sowieso ... Martin, du mußt mich doch verstehen ..." Und er versteht sie.

Eigenartig sind die satirischen Märchen Samiatins, die an Sologubs politische Märlein erinnern, nur daß sie eben eine Zeit schildern, deren Wildheit und Grausamkeit auch der Dichter des Peredonow sich kaum hätte träumen lassen. In einem Märchen wird von dem Bauern Iwan erzählt, der eine Kirche bauen will und sich das Geld dazu von einem reichen Kaufmann holt. Freilich bekommt er es nicht ohne weiteres; er muß dazu Gewaltmittel anwenden, die dem Spender das Leben kosten. An der Stelle, wo der Mord geschah, wird die Kirche errichtet. Aber als sie fertig ist, strömen Fußboden und Wände einen widerwärtigen, durch nichts zu vertreibenden Leichengeruch aus. Die Deutung des Märchens ist nicht schwer, ebensowenig wie die eines andern, in dem von zwei wilden Stämmen, Mohren und Rothäuten, berichtet wird, die an den gegenüberliegenden Ufern eines Flusses leben und, ohne eigentlich Krieg miteinander zu führen, sich damit beschäftigen, jeden, der sich zu weit in den Fluß hinauswagt — denn beide Stämme leben von der Fischerei —, einzufangen und aufzufressen. Und dann erzählen die Rothäute: „Gestern haben wir einen Mohren von drüben gefangen. Ein Prachtkerl, fett und weich. Wir haben Suppe aus ihm gekocht und Koteletten gebraten, mit Zwiebeln und Senf und Gurken ... Richtig satt sind wir geworden, Gott ist wieder mal gnädig gewesen." Machen die drüben aber dasselbe, dann heißt es: „Ist das ein schamloses Pack! Die richtigen Mohren! Wie Gott dergleichen nur auf Erden dulden kann!"

Dem flüchtigen Betrachter erscheint Ilja Grigorjewitsch **Ehrenburg** (geb. 1891) als eine Samiatin verwandte Natur, ein ähnlich gearteter scharfer und kühler Beobachter, Ironiker und Skeptiker. Aber die Ähnlichkeit ist nur scheinbar. Der Unterschied zwischen den beiden Dichtern ist der Unterschied zweier Rassen. Samiatin verleugnet auch als Ironiker seine slawische Weichheit nicht, Ehrenburg ist ein eiskalter Spötter, ein typischer Vertreter des alles zersetzenden jüdischen Geistes. Dabei besitzt er auch die große schauspielerische Begabung seiner Rasse; er kann jede Rolle spielen und spielt alle gleich gut. In dem ersten Revolutionsjahr schrieb er Gedichte über das „gekreuzigte Rußland", die man als geradezu glänzende Imitationen Blocks und Belyjs bezeichnen kann. Sein eigentlicher Beruf aber wurde, das Satyrspiel zu der großen Tragödie des Weltkriegs und der Revolution zu schreiben. Er tut es in seinen Novellen („Unwahrscheinliche Geschichten", „Sechs Erzählungen vom leichten Tod" u. a.) und vor allem in dem großen Roman, dessen vollständiger Titel lautet:

„Ungewöhnliche Abenteuer des Julio Jurenito und seiner Jünger: Monsieur Delhaie, Mister Cool, Karl Schmidt, Ercole Bambucci, Alexej Tischin, Ilja Ehrenburg und des Negers Ayscha in den Tagen des Friedens, des Krieges und der Revolution in Paris, Mexiko, Rom, am Senegal, in Moskau, Kineschma und andern Orten, desgleichen verschiedene Urteile des Meisters über Tabakspfeifen, Leben und Tod, Freiheit, Schachspiel, das jüdische Volk und etliche andere Dinge."

Der Mexikaner Julio Jurenito ist ein skeptischer Philosoph, der in Begleitung seiner Jünger, von denen ein jeder seine Nation vertritt, durch ganz Europa reist, in Frankreich vom Weltkrieg überrascht wird, mit seinen Gefährten in deutsche Gefangenschaft gerät, nach dem Ausbruch der Revolution nach Rußland abgeschoben wird und alles, was er zu sehen und zu hören bekommt, mit spöttischen Glossen begleitet.

Am witzigsten sind natürlich die „russischen" Kapitel. Da wird der Meister mit seinen Jüngern auf dem Bahnhof des „befreiten" Petersburg von den Vertretern verschiedenster Körperschaften empfangen: der „Liga zur endgültigen Errettung Rußlands", des „Verbandes sozialistischer Generäle", des „Soldatenrates der Ochta-Vorstadt", der „Vereinigung der Elementarschulen" usw. Oder es wird von drei besonders beachtenswerten Versammlungen berichtet: der Diebe, die gegen die Doppelschlösser an den Haustüren protestieren, weil sie die Freiheit der Bürger beschränken; der Prostituierten, denen Alexej Tischin Vorträge über Sonja Marmeladowa[1] und die heilige Maria Aegyptiaca hält, worauf die zu Tränen gerührten Damen eine Tariferhöhung beschließen; endlich der Minister — eine besonders stark besuchte Versammlung,

„da sämtliche gewesenen, gegenwärtigen und zukünftigen Minister geladen waren. Da diese Laufbahn eine kurze war und ein jeder darauf rechnete, wenn nicht heute, so morgen Minister zu werden, so fanden sich im Zirkus nicht weniger als zweitausend Personen ein."

Aber all dieser Geist und Witz wirkt zuletzt doch nur trostlos und niederdrückend, denn es steht keinerlei Bejahung hinter ihm, obgleich der „Meister" bald die göttliche Wildheit und Gedankenlosigkeit als das Ideal der Zukunft preist, bald die Bolschewisten begrüßt, weil sie durch Vernichtung der Freiheit zu wirklichen Befreiern der Menschheit werden: sie bringen ihr ein schönes Joch, das „nicht vergoldet, sondern von Eisen, solid und fest organisiert" ist. Bezeichnender als alle diese Reden ist eine Szene, in der der Meister die Jünger fragt, ob sie sich für „Ja" oder „Nein" entscheiden würden, wenn von der ganzen menschlichen Sprache nur eines von diesen zwei Worten erhalten bleiben dürfte. Alle entscheiden sich für „Ja", nur der Erzähler selbst, Ilja Ehrenburg, erklärt:

„Meister, ich will nicht lügen: ich würde das ‚Nein' wählen. Sehen Sie, offen gestanden, macht es mir große Freude, wenn etwas mißlingt oder zugrunde geht. Ich habe Mr. Cool sehr lieb, aber es wäre mir angenehm, wenn er plötzlich alle seine Dollars verlöre – ganz einfach verlöre, so wie man einen Knopf verliert ... Mein Ururahne, der weise Salomo, hat wohl gesagt: ‚Steine zerstreuen hat seine Zeit, und Steine sammeln hat seine Zeit!' Aber ich bin ein einfacher Mensch und habe nur ein Gesicht und nicht zwei! Irgend jemand wird sie wohl schon sammeln müssen, vielleicht Schmidt. Ich sage aber nicht aus Originalitätssucht, sondern auf Ehre und Gewissen: Schaffe das Ja ab, schaffe alles in der Welt ab, dann bleibt ganz von selbst nur das Nein zurück."

Ausgesprochen gegenrevolutionäre Tendenzen sind in der russischen schönen Literatur bisher noch wenig zum Ausdruck gekommen — zum großen Teil wohl aus dem sehr einfachen

[1] In Dostojewskijs „Verbrechen und Strafe".

Grunde, weil derartige Werke im bolschewistischen Rußland nicht gedruckt werden dürfen. In Emigrantenkreisen machte der vierbändige Roman „Vom Zarenadler zur roten Fahne" (Berlin 1921) viel von sich reden. Man verglich ihn kühn mit Tolstojs „Krieg und Frieden". Als einige Novellen desselben Verfassers in deutscher Übersetzung erschienen, war auf dem Reklamezettel des Verlegers zu lesen: „Der Dostojewskij des 20. Jahrhunderts." In Wirklichkeit ist General Peter Nikolajewitsch Krasnow (geb. 1869), der Ataman der Donkosaken, der sein Gebiet bis Februar 1919 erfolgreich gegen den Ansturm der Bolschewisten verteidigt hatte, weder ein Tolstoj noch ein Dostojewskij, sondern verdient eher die Bezeichnung eines neuen Markewitsch (vgl. S. 267). Flott und spannend geschrieben ist sein großer Roman unzweifelhaft. Die Schilderung der Militär- und Hofkreise im ersten Bande ist sehr lebendig und so unbefangen, daß man sogar einigermaßen erstaunt ist, wenn der Verfasser, je näher er der Gegenwart kommt, der Fähigkeit objektiver Darstellung immer mehr verlustig geht und zu guter Letzt sogar bei den Weisen von Zion als den eigentlichen Urhebern des Weltkriegs und der Revolution landet. Die „jüdische Intrige" spielt bei ihm ganz dieselbe Rolle wie die „polnische" in den Romanen von Markewitsch. Immerhin enthalten auch die Kriegs- und Revolutionskapitel des Romans noch eine Menge packender Einzelheiten, denen man es deutlich anmerkt, daß sie auf Erlebtes und Selbstbeobachtetes zurückgehen. Das Interesse beschränkt sich aber fast nur auf den Stoff, die Psychologie ist primitiv und die Sprache ohne besondern Reiz. Ein zweiter Roman Krasnows, „Fallende Blätter" (1922), gibt ein recht anschauliches Bild der langsamen innern Zersetzung der alten konservativen russischen Familien, wenn man die Ursachen dieser Zersetzung auch nicht nur dort suchen darf, wo der Verfasser sie sieht; die Fortsetzung dieses Romans, „Vergeben heißt vergessen" (1923), die in der Revolutionszeit spielt, ist ein ganz plumpes Machwerk.

Es würde zu weit führen, noch alle jüngern Dichter aufzuzählen, die in den letzten Jahren aufgetreten sind und unter denen sich zahlreiche wirkliche Talente befinden, von denen nicht wenige den hier genannten kaum nachstehen dürften. Vollständigkeit wäre ja doch nicht zu erreichen. Hingewiesen sei nur noch auf eine in Petersburg entstandene Gemeinschaft junger Dichter, die sich nach berühmtem Muster „Serapionsbrüder" nennt und die an sich schon ein Beweis ist für den hier bereits angedeuteten beginnenden Zusammenschluß aller Geistigen, über Parteigezänk und politische Gegensätze hinweg. Die „Serapionsbrüder" erklären, an das Kunstwerk nur eine Forderung zu stellen: es muß organisch sein, muß wahr sein, muß sein eigenes Leben leben. Nach dem politischen Glaubensbekenntnis wird nicht gefragt. In dem Programmaufsatz eines der „Brüder", Leo Luntz, lesen wir:

„Im Februar 1921, in der Zeit der äußersten Reglementierung, Registrierung und kasernenartigen Organisation, als alle unter ein eisernes langweiliges Statut gestellt waren, beschlossen wir, uns zusammenzuschließen ohne Statuten und Präsidenten, ohne Wahlen und Abstimmungen. Wir kamen zusammen in den Tagen der Revolution, in den Tagen gewaltiger politischer Spannung. ‚Wer nicht mit uns ist, der ist wider uns', sagte man uns von rechts und links. ‚Mit wem seid denn ihr? Mit den Kommunisten oder gegen die Kommunisten? Mit der Revolution oder gegen die Revolution?' Wir sind mit dem Einsiedler Serapion! lautet unsere Antwort. Jeder von uns hat seine Ideologie, jeder seine politischen Überzeugungen, jeder streicht seine Hütte mit seiner eigenen Farbe an. So ist es im Leben. Und so ist es auch in unsern Erzählungen, Romanen, Dramen. Wir alle zusammen aber, unsere Brüderschaft verlangt nur das eine: daß die Stimme nicht falsch klinge. Daß wir an die Realität des Werkes glauben, gleichviel von welcher Farbe es sei. Heute, da fanatische Politiker und kurzsichtige Kritiker von rechts und links Hader unter uns zu säen

trachten, unsere abweichenden Ideologien hervorheben und schreien: ‚Gehe jeder zu seiner Partei!' – antworten wir ihnen nicht. Denn ein Bruder kann zum lieben Gott beten und der andere zum Teufel, und sie bleiben dennoch Brüder. Und niemand in der Welt kann die Blutsgemeinschaft leiblicher Brüder zerreißen. Wir sind nicht ‚Genossen', wir sind Brüder!"

Zu den „Serapionsbrüdern" gehören außer Wsewolod Iwanow (vgl. S. 467) Michael Soschtschenko, der Verfasser der köstlich erzählten „Geschichten des Nasar Iljitsch Sinebriuchow" — der Humor dieser Geschichten ist der Humor ihrer Sprache —, der Lyriker Nikolaj Tichonow und Jelena Polonskaja, W. Kawerin, Verfasser einiger phantastischer Grotesken, die Erzähler Michael Slonimskij und Konstantin Fedin, der auch ein Drama „Bakunin in Dresden" geschrieben hat, u. a. Trotz der scharf betonten Programmlosigkeit weist das Schaffen der einzelnen „Brüder", wenn man sie nebeneinanderstellt, doch gemeinsame Züge auf. Ihr Ziel ist eine Verquickung von Romantik und Realismus, ihre „Götter" sind Hoffmann, Gogol, Leskow, Remisow.

Und vielleicht ist hier wirklich der Weg richtig vorgezeichnet, den die russische Dichtung in den nächsten Jahren gehen wird, wenn sie sich durch das wirre Gestrüpp der Gegenwart hindurchgearbeitet hat. Eine Zeit, in der die Ereignisse sich überstürzen, kann sich nicht mit psychologischen Problemen und philosophischen Betrachtungen befassen. Die Wirklichkeit ist so bunt und so reich, daß der Dichter kaum Zeit hat, die Fülle der Erscheinungen auch nur zu registrieren, geschweige denn sie zu ergründen und zu bewerten. Daher der Realismus der jüngsten russischen Dichtung, der ein ganz anderes Gepräge trägt als der alte Realismus — dieser schilderte Zustände, während der neue Bewegungen darstellt. Daher die Bedeutung, die die neuen Dichter der früher so sehr unterschätzten Fabel zumessen. Aber ihre Romantik und Phantastik ist im Gegensatz zu der alten keine Loslösung von der Wirklichkeit, kein Schweben über ihr, sondern sie knüpft, wie Hoffmann und Gogol das taten, unmittelbar an die Wirklichkeit an. Man denkt an das hübsche Hoffmannsche Bild von der Himmelsleiter, auf der man in höhere Regionen hinaufsteigt, deren Fuß aber sich auf die Erde stützt, so daß jeder nachsteigen kann. „Befindet er sich dann, immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem phantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein." Die Benutzung dieser „Himmelsleiter", die im heutigen Rußland freilich öfter in die Hölle führt, wird noch dadurch erleichtert, daß das Leben selbst ein phantastisches Gepräge angenommen hat. Andrej Belyj schreibt:

„Im heutigen Rußland ist dem Durchschnittsmenschen alles genommen, worauf sein bisheriges Leben sich aufbaute: der Glaube an die Unwandelbarkeit der äußern Daseinsformen, der sittlichen und staatlichen Grundlagen. Jede sonst fast unbewußte Bewegung (man drückt auf den Knopf der elektrischen Glocke – und die Tür geht auf; man streckt die Hand nach der Streichholzschachtel aus – und hat sie) verlangt jetzt bewußtes Handeln und äußerste Anspannung, so daß für alles andere Tun gar keine Energie übrig zu bleiben droht (willst du, daß dir geöffnet wird, so mußt du aus Leibeskräften an die Tür donnern; hast du Streichhölzer nötig, so mußt du durch die halbe Stadt rennen). Die Formen sind abgestreift; die Menschen leben im Formlosen; jedes Ding müssen sie von neuem benennen, von neuem erfinden. Aber in diesem urtümlichen Chaos, das unter der Glasglocke der allgemeinen staatlichen Bevormundung sich regt, beginnt hier und da ein helles, individuelles Schaffen hervorzuleuchten ..."

Dieses individuelle Schaffen ist aber zugleich ein durch und durch nationales Schaffen. Unter dem Druck der Not beginnt die Kluft, die den russischen „Intelligenten" vom Volk trennte, sich langsam zu schließen. Freilich, ganz geschlossen hat sie sich noch nicht. Das erste

Gefühl, das den russischen Intelligenten ergriff, als das Volk ihm sein wahres Gesicht zeigte, war ein Gefühl der Enttäuschung und Verzweiflung. Aber man bemüht sich schon, dieses Gefühl zu überwinden. Der Literarhistoriker N. Kotliarewskij, der gleich vielen gezwungen war, die Heimat zu verlassen, sagt:

„Jedes Urteil über die Volksseele, das in unsern Tagen ausgesprochen wird, ist entweder eine rein gefühlsmäßige Reaktion auf die Tagesereignisse – und dann wird das Urteil zur Verurteilung – oder wieder nur ein Traum, eine Hoffnung, eine Sehnsucht, die wir in eine ideologische Form kleiden. Darum gibt es nur eins: warten und nicht vergessen, daß unser ganzes Schicksal als Volk, als Staat, als Kulturmacht davon abhängt, welch eine Menge Gold die Seele des Volkes in sich birgt und wie wir dieses Gold auszuprägen verstehen. Wenn wir nicht zum Untergang verdammt sind, müssen wir eine Wiedergeburt des ‚Narodnitschestwo' (vgl. S. 351) erleben, müssen Volksfreunde werden, wie unsere Väter und Großväter es waren. Andernfalls muß jedes Gefühl der Erbitterung gegen das Volk sich gegen uns selbst wenden. Unsere Lage ist jetzt leichter und schwieriger als in den 70er Jahren. Leichter, weil wir von jeder Anbetung des Volkes für allezeit geheilt sein dürften und den Traum nicht mehr für Wirklichkeit halten werden; schwerer, weil wir vor allem darauf bedacht sein müssen, unsere Leidenschaften zu bändigen, die psychologisch begreiflich, aber sozial verwerflich sind."

Welche Rolle die schöne Literatur in diesem Gesundungsprozeß der ganzen Nation spielen wird, läßt sich natürlich nicht voraussagen. A. Brückner dürfte mit seiner Behauptung recht haben, daß die russische Dichtung niemals wieder zu dem werden wird, was im 19. Jahrhundert ihre Bedeutung ausmachte: zum einzigen Organ des nationalen Geistes, da alle andern (politische Presse, Wissenschaft usw.) mehr oder minder gelähmt blieben. Aber es fragt sich, ob nicht auch das der Kunst zum Heil gereichen könnte.

Literaturnachweise.

Verzeichnis der Abkürzungen:

Arch = Archiv für slawische Philologie. Begründet von Vatroslav Jagić. Bd. 1 ff. 1875 ff.

BM = Baltische Monatsschrift. Bd. 1 ff. 1859 ff.

Bod = Friedrich Bodenstedt, Russische Dichter. 4 Bde. Berlin 1866.

Br = Georg Brandes, Menschen und Werke. Frankfurt a. M. 1894.

DR = Deutsche Rundschau. Begründet von Julius Rodenberg. Bd. 1 ff. 1874 ff.

EC = Alexander Eliasberg, Der russische Christ. Eine Auswahl aus russischen Erzählern. München 1922.

EE = Ders., Neue russische Erzähler. Berlin 1920.

EG = Ders. und J. v. Guenther, Rußland in dichterischen Dokumenten. 3 Bde. München 1924.

EL = Ders., Russische Lyrik der Gegenwart. München 1907.

Fie = Friedrich Fiedler, Der russische Parnaß. Anthologie russischer Lyrik. Dresden 1889.

G = Die Grenzboten. Begründet von Julian Schmidt und Gustav Freytag. Bd. 1 ff. 1842 ff.

GG = Johannes v. Guenther, Russische Gespenstergeschichten. München 1921.

GP = Ders., Neuer russischer Parnaß. Berlin 1911.

GT = Ders., Russische Tiergeschichten. München 1922.

GV = Ders., Russische Verbrechergeschichten. München 1922.

H = Hochland. Begründet von Karl Muth. Bd. 1 ff. 1903 ff.

HS = Wilhelm Henckel, Sbornik. Russische Geschichten und Satiren. 3 Bde. Berlin 1893.

IM = Internationale Monatsschrift (früher: Wochenschrift) für die Kultur der Gegenwart. Begründet von J. Althoff. Jahrg. 1 ff., 1904 ff.

LE = Das literarische Echo. Begründet von Josef Ettlinger. Jahrg. 1 ff., 1898 ff.

Mag = Magazin für die Literatur des In- und Auslandes (früher: des Auslandes). Begr. von J. Lehmann. Jahrg. 1 ff. 1832 ff.

MB = Meisterwerke der russischen Bühne. Übersetzt, eingeleitet und herausg. von A. Luther. Leipzig 1922.

ME = D. S. Mereshkowskij, Auf dem Wege nach Emmaus. Übersetzt von A. Eliasberg. München 1919.

MG = Ders., Ewige Gefährten. Übersetzt von A. Eliasberg. 5. Auflage. München 1922.

MK = Ders., Vom Krieg zur Revolution. Übersetzt von A. Zucker. München 1918.

MP = Ders., Der Anmarsch des Pöbels. Übersetzt von H. v. Hoerschelmann. München 1911.

NB = Russische Meisterbriefe. Herausg. von Karl Nötzel. München 1922.

NM = Der neue Merkur. Begründet von Efraim Frisch. Jahrgang 1 ff. 1914 ff.

NR = Die neue Rundschau (früher: Freie Bühne). Jahrgang 1 ff. 1890 ff.

NS = Nord und Süd. Begründet von Paul Lindau. Jahrgang 1 ff. 1877 ff.

NZ = Die neue Zeit. Jahrg. 1 ff. 1883 ff.

OC = Östliches Christentum. Herausgegeben von Hans Ehrenberg. Bd. 1: Politik. München 1923.

OR = Österreichische Rundschau. Begründet von Alfred von Berger und Karl Glossy. Jahrg. 1 ff. 1904 ff.

PJ = Preußische Jahrbücher. Begründet von R. Haym, fortgeführt von Heinrich v. Treitschke und H. Delbrück. Bd. 1 ff. 1858.

R = Rußland. Herausgegeben von Th. Erismann u. a. Bd. 1 ff. Zürich 1918 ff.

RK = Russische Kritiker (Belinskij, Dobroliubow, Pisarew). Ausgewählte Schriften. Eingeleitet von Efraim Frisch. München 1921.

Roe = Karl Roellinghoff, Rossija. Rußlands Lyrik in Übertragung und Nachdichtung. Wien 1920.

RR = Russische Revue. Monatsschrift für die Kunde Rußlands. Begründet von C. Röttger. Bd. 1 ff. St. Petersburg 1872 ff.

RW = Russische Revue. Zeitschrift zur Kunde des geistigen Lebens in Rußland. Herausg. von Wilhelm Wolfsohn. Bd. 1—3. Leipzig 1862—64.

SM = Sozialistische Monatshefte. Jahrg. 1 ff. 1897 ff.

Tart = S. Tartakower, Das russische Revolutionsgesicht. Anthologie moderner russ. Lyrik. Wien 1923.

Tsch = Aus russischen Dichtern. Gesammelt und herausgegeben von Wladimir Tschernow. Halle 1890.

VV = Vivos voco. Begründet von Hermann Hesse und Richard Woltereck. Jahrg. 1 ff. 1919 ff.

WB = Die weißen Blätter. Jahrg. 1 ff. 1913 ff.

Wlf = Wilhelm Wolfsohn, Die schönwissenschaftliche Literatur der Russen. Leipzig 1843.

WM = Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte. Jahrg. 1 ff. 1856 ff.

Z = Zukunft. Herausgegeben von Maximilian Harden. Jahrg. 1 ff. 1892 ff.

ZM = Russische Novellen und Märchen. Übersetzt von Hermynia v. zur Mühlen. Zürich 1920.

Einleitung S. 1.

Gesamtdarstellungen der russischen Literaturgeschichte in russischer Sprache: Schewyriow, Geschichte der russ. Lit., vorzugsweise der alten. 4 Teile. Moskau 1858—60. — Galachow, Geschichte der russ. Lit. 2 Bde. St. Petersburg 1863—75; 3. Aufl. 1894. — Porfirjew, Geschichte der russ. Lit. 4 Bde. Kasan 1870—91. — Pypin, Geschichte der russ. Lit. 4 Bde. St. Petersburg 1893; 3. Aufl. 1907. — Polewoj, Geschichte der russ. Lit. 3 Bde. St. Petersburg 1900 (illustr.). — Anitschkow, Borosdin u. a., Geschichte der russ. Lit. bis zum 18. Jahrh. 2 Bde. Moskau 1908 ff. (illustr.). — Owsianiko-Kulikowskij u. a., Geschichte der russ. Lit. des 19. Jahrhunderts. 5 Bde. Moskau 1908—10 (illustr.). — Speranskij, Geschichte der altrussischen Literatur. Moskau 1914. — Skabitschewskij, Geschichte der neuern russ. Lit. von 1848. St. Petersburg 1892 (wiederholt neu aufgelegt). — Schriftstellerlexikon: Wengerow, Kritisch-biographisches Lexikon der russ. Schriftsteller und Gelehrten. 5 Bde. St. Petersburg 1889—97 (unvollendet). — Ders., Quellen zum Lexikon der russ. Schriftsteller. St. Petersburg 1900—10. — Bibliographie: Mézières, Russ. Lit. vom 11.—19. Jahrh. 2 Bde. St. Petersburg 1902.

Russische Literaturgeschichten in deutscher Sprache: H. König, Literarische Bilder aus Rußland. Stuttgart 1837. — P. v. Wiskowatow, Gesch. der russ. Lit. in gedrängter Übersicht. Dorpat 1881. — A. v. Reinholdt, Geschichte der russ. Lit. Leipzig 1886 (umfangreiche, gewissenhafte Kompilation). — Fürst S. Wolkonskij, Bilder aus der Geschichte und Literatur Rußlands. Gotha 1899. — S. Wengerow, Grundzüge der Geschichte der russ. Lit. Berlin 1899. — G. Polonski, Geschichte der russ. Lit. Leipzig 1902 (Samml. Göschen). — P. Kropotkin, Ideale und Wirklichkeiten in der russ. Lit. Leipzig 1906. — A. Brückner, Geschichte der russ. Lit. Leipzig 1906 (ausgezeichnete, wissenschaftlich wertvolle Darstellung). — Ders., Rußlands geistige Entwicklung im Spiegel seiner schönen Lit. Tübingen 1908. — Ders., Russ. Literaturgeschichte. 2 Bde. Berlin 1919 (Samml. Göschen). — Ders., Russ. Literatur. Breslau 1922 (Jedermanns Bücherei). — Alexis Weselowskij, Die russ. Lit. (in: „Die Kultur der Gegenwart", Tl. 1. Abt. IX. Leipzig 1909). — E. Friedrichs, Russ. Literaturgeschichte. Gotha 1921. — A. Eliasberg, Russ. Literaturgeschichte in Einzelporträts. München 1922 (betont vor allem das ästhetische Moment). — In französischer Sprache: Courrière, Histoire de la littérature contemporaine en Russie. Paris 1874. — Waliszewski, Histoire de la littérature russe. Paris 1900.

Neuere Darstellungen der russischen Geschichte und Kulturgeschichte: Th. Schiemann, Rußland, Polen und Livland bis ins 17. Jahrh. 2 Bde. Berlin 1886. — *A. Brückner, Die Europäisierung Rußlands, Land und Volk. Gotha 1888. — Ders., Geschichte Rußlands bis zum Ende des 18. Jahrh. Gotha 1896. — P. Miliukow, Skizzen russ. Kulturgeschichte. Deutsch von Davidson. 2 Bde. Leipzig 1898—1901. — Th. G. Masaryk, Rußland und Europa. 2 Bde. Jena 1913. — K. Nötzel, Die Grundlagen des geistigen Rußlands. 3. Aufl. Leipzig 1923. — Ders., Die soziale Bewegung in Rußland. Stuttgart 1923. — K. Stählin, Geschichte Rußlands von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Bd. 1. Stuttgart 1923.

Monographien und Sammlungen von Aufsätzen zur russischen Literaturgeschichte: E. Zabel, Literarische Streifzüge durch Rußland (Berlin 1885). — Ders., Russische Literaturbilder. Berlin 1899. — Ders., Russ. Kulturbilder. Berlin 1907. — Ders., Humor und Satire in der russ. Lit. (*NS* 1910. 1. Februar). — Ders., Satuska. Russ. Erinnerungen und Erlebnisse. Dresden 1922. — K. Bleibtreu, Der russ. Nationalgeist in Literatur und Kunst (*Mag* 55. Jahrg. S. 548, 566. 1886). — F. Waldmann, Russische Dichter und Schriftsteller in Livland (*BM* Bd. 39. S. 572, 609. 1892). — A. Jellinek, Russ. Literatur (*Mag* 64. Jahrg. S. 15. 1895). — E. Bauer, Naturalismus, Nihilismus und Idealismus in der russ. Dichtung. Berlin 1890. — G. Petrow, Rußlands Dichter und Schriftsteller. Halle 1905. — K. Nötzel, Das russische Volk in der Beurteilung seiner großen Schriftsteller (*LE* 18. Jahrg. Sp. 474. 1916). — Ders., Einführung in den russ. Roman. München 1920. — R. Seligmann, Der russ. Schriftsteller (*SM* 1918, S. 245). — Rosa Luxemburg, Die Seele der russ. Lit. (*WB* 1919, S. 56). — J. Matthieu, Die Bedeutung der russ. Lit. (*R* Bd. 1, S. 160). — F. Haase, Die religiöse Psyche des russ. Volkes. Leipzig 1920. — L. Andreas-Salomé, Tendenz und Form russischer Dichtung (*LE* 24. Jahrg. Sp. 398. 1922).

Literarische Wechselbeziehungen: Hauptwerk in russischer Sprache: Alexis Weselowskij, Der westliche Einfluß in der russ. Lit. 4. Aufl. Moskau 1910. — Deutsch: Th. Pezold, Westeuropäische Einflüsse auf den Entwickelungsgang der neuern russ. Lit. (*BM* Bd. 45, S. 304. 1898). — P. Diels, Deutsche und russ. Lit. in älterer Zeit (*IM* 1918, S. 163 u. 264). — A. Luther, Rußland und die deutsche Dichtung (Die Arbeit. 1920, H. 1). Französisch: E. Haumant, La culture française en Russie. 2. éd. Paris 1913. — A. Mansuy, Le monde slave et les classiques français. Paris 1912.

Bildnisse russischer Schriftsteller: A. Eliasberg, Bildergalerie zur russ. Lit. (Vorwort von Thomas Mann). München 1923.

* Der Verfasser dieses Buches, Alexander Brückner, weiland Professor der russ. Geschichte an der Universität Dorpat (1834—1896), ist nicht identisch mit dem Verfasser der obengenannten Literaturgeschichten, Alexander Brückner, Professor der slawischen Philologie an der Universität Berlin. Um Verwechselungen zu verhüten, werden alle Schriften des Dorpater Brückner durch ein Sternchen * vor dem Namen gekennzeichnet.

Erstes Buch: Die russische Volksdichtung. S. 9.

1. Allgemeines. S. 9.

Außer den im Text genannten russ. Gelehrten sind als Erforscher der Volksdichtung noch zu nennen: Bessonow, Buslajew, L. Majkow, O. Miller, W. Miller, Potebnia, Sacharow, Schein, Shdanow, Sumzow, Tichonrawow, Alexander Weselowskij u. a.

Slawische Mythologie: S. Krek, Einleitung in die slawische Literaturgeschichte. Graz 1874; 2. Aufl. 1887. — Ders., Beiträge zur slawischen Mythologie (*Arch* Bd. 1, S. 134. 1876). — V. Jagić, Mythologische Skizzen (*Arch* Bd. 4, S. 412; Bd. 5, S. 1. 1880—81). — Ders., Zur slawischen Mythologie (*Arch* Bd. 37, 493. 1920. Besprechung des Buches von A. Brückner, Mitologja słowiańska. Krakau 1918). — R. Stübe, Altslawisches Heidentum im russ. Volksbrauch („Münchener Allgemeine Zeitung", 1918, S. 458).

2. Die russischen Heldenlieder. S. 12.

Die wichtigsten russischen Sammlungen sind im Text genannt. Erster Versuch einer Wiedergabe der Bylinen in

deutscher Sprache: C. H. v. Busse, Fürst Wladimir und dessen Tafelrunde. Altruss. Heldenlieder. Leipzig 1819. — Fünf Lieder aus der Danilowschen Sammlung übersetzt bei *Wlf.* S. 273ff. — B. Stern, Fürst Wladimirs Tafelrunde. Berlin 1892. (Wiedererzählung der wichtigsten Bylinen in Prosa.)

Literatur über die Bylinen: C. Marthe, über die russ. Heldensagen (Jahrbuch für Literaturgeschichte 1865, I). — Köhler, über die Bylinen (Weimar. Jahrbücher, Bd. 4, S. 477). — Bistrom, Das russ. Volksepos (Zeitschr. für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, Bd. 5 u. 6. 1867 u. 1868). — A. Hilferding, Das Gouv. Olonez und seine Volksrhapsoden. (*RR* Bd. 1, S. 258, 313. 1872). — O. Miller, Das Hildebrandslied und die russ. Lieder von Ilja Muromez und seinem Sohne im Zusammenhang mit dem Gesamtinhalt des russ. Volksepos. (Herrigs Archiv für das Studium der neuern Sprachen. XXIII, H. 1). — V. Jagić, Die christlich-mythologische Schicht in der russ. Volksepik (*Arch* Bd. 1, S. 82. 1876). — A. Rambaud, La Russie épique. Paris 1876. — Alexander Weselowskij, Beiträge zur Erklärung des russ. Heldenepos (*Arch* Bd. 3, S. 549, u. Bd. 9, S. 282. 1876, 1886). — Ders., Neuere Forschungen aus dem Gebiete der russ. Volkspoesie. II. (*RR* Bd. 19, S. 403. 1881). — W. A. Wollner, Untersuchungen über die Volksepik der Großrussen. Leipzig 1879. — A. Fedorow, Das russ. Volkslied (*Mag* 50. Jahrg. S. 101, 122, 139. 1881). — M. Chalanskij, Ilias von Reußen und Ilja Muromez (*Arch* Bd. 25, S. 440. 1903). — T. Maretić, Typische Zahlen in der russ. Volksepik (*Arch* Bd. 25, S. 452. 1903). — W. Rehring, Russ. Volksepik (Mitteil. der schlesischen Gesellschaft für Volkskunde. 1906. H. 14—15). — R. Abicht, Die russ. Heldensage. Leipzig 1907. — Rozniecki, Varægiske Minder i den russiske Heltedigtning. Kopenhagen 1915. — B. Sokolow, Das russ. Volksepos (*R* Bd. 1, S. 127).

3. Die religiöse Epik. S. 23.

Grundlegendes Werk in russ. Sprache: Bessonow, „Kaliki perechoshije" (Pilger und Bettler). St. Petersburg 1861—81. (Texte und Untersuchungen.) Über Sektiererpoesie vgl. K. Grass, Die russ. Sekten. 2 Bde. Leipzig 1907—14.

4. Das russische Volksmärchen. S. 26.

Größte und wichtigste russische Sammlung: A. Afanasjew, Russ. Volksmärchen. Moskau 1855ff.: 4. Aufl. in 5 Bdn. Moskau 1913. Deutsche Übersetzung (Auswahl) von Anna Meyer. Wien 1906—10. — Weitere Sammlungen von russischen Märchen in deutscher Übersetzung: A. Dietrich, Russ. Volksmärchen. Mit einem Vorwort von Jakob Grimm. Leipzig 1831. — J. Vogl, Die ältesten Volksmärchen der Russen. Wien 1841. — W. Goldschmidt, Russ. Märchen. Leipzig 1883. — A. v. Löwis of Menar, Russ. Volksmärchen. Jena 1914.

Auch für den Erforscher der russischen Märchen unentbehrlich: Bolte und Polivka, Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. 3 Bde. Berlin 1913. — Ferner: W. R. S. Ralston, Russian Folk-Tales. London 1873. — M. Waldeck, Russ. Volkslieder und Volksmärchen (*Mag* 45. Jahrg. S. 212, 314, 328. 1876). — C. v. Glümer, Das russ. Volksmärchen (*Mag* 52. Jahrg. S. 685, 696, 710. 1883). — A. v. Löwis of Menar, Der Held im deutschen und russ. Märchen. Jena 1912. — Ders., Die Brünhildsage in Rußland. Leipzig 1923. (Palaestra, H. 142.)

5. Zaubersprüche, Sprichwörter, Rätsel. S. 31.

S. 31. Zaubersprüche: Größte russ. Sammlung von L. Majkow, St. Petersburg 1869. — Vgl. V. Mansikka, Über russ. Zauberformeln. Helsingfors 1909.

S. 32. Sprichwörter: Größte russ. Sammlung von W. Dahl, Sprichwörter des russ. Volkes. Moskau 1862; 3. Aufl. 1904. — Vgl. Altmann, Die provinziellen Sprichwörter der Russen (Jahrbuch für slaw. Lit., Kunst u. Wissenschaft 1853) — Ders., Die Sprichwörter der Russen, die einen allgemeinen Charakter haben (ebenda 1854). — E. Berneker, Das russ. Volk in seinen Sprichwörtern (Ztschr. d. Vereins für Volkskunde in Berlin. 1904).

S. 33. Rätsel: Größte russ. Sammlung von D. Sadownikow, Rätsel des russ. Volkes. St. Petersburg 1876.

6. Lyrik und Drama. S. 33.

Russische Liedersammlungen von Kirejewskij (1860; neue Ausg. 1911), Sacharow (1838), Schein (1870) u. v. a. — Deutsche Übersetzung von 31 Volksliedern bei *Wlf*, S. 227—272, einige auch bei *Tart* und *Tsch.* — Altmann, Die Balalaika. Russ. Volkslieder. Berlin 1863. — Das russische Volkslied, wie es heute gesungen wird. Übers. von J. v. Guenther, Musik arrangiert von G. v. Westermann. München 1923. — Katorgalieder. Aus dem Russischen übertragen von A. Schendel. Leipzig 1921 (Lieder sibirischer Sträflinge). — Literatur: W. R. S. Ralston, The Songs of the Russian People. London 1872. — Großpietsch, Hochzeitsgebräuche des russ. Landvolks (*RR* Bd. 10—12. 1877—78). — Fedorow, Das russ. Volkslied. III. (*Mag* 50. Jahrg. S. 139. 1881). — Th. Vetter, Über russ. Volkslieder. Zürich 1906. — P. Schalfejew, Die volkstümliche Dichtung Kolzows und die russ. Volkslyrik. Berlin 1910. — K. Nötzel, Neues über das russ. Volkslied (Die Musik. 1911. Februar). — H. Benzmann, Das russ. Volkslied (Konservative Monatsschr. 1918, Bd. 76). — P. Sh., Russ. Fabrikpoesie (*NZ* 1897, S. 537). — Volksdramen aus Nordrußland, hrsg. von Ontschukow. St. Petersburg 1911.

Zweites Buch: Die alte Zeit. S. 45.

1. Die vortatarische Zeit. S. 45.

Zur allgemeinen Orientierung dienen außer den obengenannten Geschichtswerken: C. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Lit. 2. Aufl. München 1897. — A. Pypin, und W. Spasowicz, Geschichte der slawischen Literaturen. Übers. von T. Pech. 2 Bde. Leipzig 1880. — M. Murko, Geschichte der älteren südslawischen Literaturen. Leipzig 1908. — V. Thomsen, Der Ursprung des russ. Staates. Gotha 1879. — K. Goetz, Staat und Kirche in Altrußland. Berlin 1908.

S. 45. Kirchenslawische Sprache und Slawenapostel: V. Jagić, Die slawischen Sprachen (in: „Die Kultur der Gegenwart", Tl. 1, Abt. IX. Leipzig 1909). — Ders., Entstehungsgeschichte der kirchenslawischen Sprache. 2. erweit. Aufl. Berlin 1913. — N. Bonwetsch, Cyrill und Methodius. Erlangen 1885. — L. K. Goetz, Geschichte der Slawenapostel Konstantin und Methodius. Gotha 1895. — A. Brückner, Die Wahrheit über die Slawenapostel. Berlin 1913. — K. H. Meyer, Histor. Grammatik der russ. Sprache. Bonn 1923.

S. 46. Ostromir-Evangelium: Erste Ausgabe von Wostokow, St. Petersburg 1843. — Faksimiledruck von Sawinkow. St. Petersburg 1889.

S. 46. Apokryphen, Legenden und Erzählungen: Die Legendensammlung von Afanasjew wurde von der russ.

Zensur verboten; sie erschien London 1858; neue kritische Ausgabe von Schambinago, Moskau 1914. — Deutsch: Altrussische Heiligenlegenden. Auswahl und Übertragung von Lia Calmann. München 1922. — Sehr wichtig sind die zahlreichen stoffgeschichtlichen Forschungen von Alexander Weselowskij; in deutscher Sprache erschienen von ihm unter andern: Bruchstücke des byzantinischen Digenis-Epos in russ. Fassung (*RR* Bd. 6. 1874). — Altslawische Kreuz- und Nebensagen (*RR* Bd. 13, S. 130. 1878). — Neue Beiträge zur Geschichte der Salomonsage (*Arch* Bd. 6, S. 393, 548. 1882). — Die altslawische Erzählung vom trojanischen Krieg (*Arch* Bd. 10, S. 27. 1887). — W. Diederichs, Russische Versionen der Legende von Gregor auf dem Stein und der Sage von Judas Ischarioth (*RR* Bd. 17, S. 119. 1880).

S. 48. Chroniken: Erste Ausgabe des sogenannten Nestor St. Petersburg 1767; kritische Ausgabe der Lawrentij-Handschrift von der Archäograph. Kommission, St. Petersburg 1910. Deutsche Übers. von Schlözer: Nestor. Russ. Annalen. 5 Bde. Göttingen 1802—09. — Vgl. E. Stepkin, Zur Nestorfrage (*Arch* Bd. 19, S. 498. 1897).

S. 50. Wladimir Monomach: Erste Ausgabe der Ermahnung von Graf Musin-Puschkin, St. Petersburg 1793.

S. 51. Pilgerfahrt des Abtes Daniel: Erste Ausgabe von A. S. Norow, St. Petersburg 1864; zugleich mit einer französischen Übers. des Herausgebers; deutsche Übers. von A. Leskien, Leipzig 1884.

S. 52. Klage des Daniel: Erste Ausgabe von Kalajdowitsch, Moskau 1821.

S. 53. Igors Heerfahrt: Die Zahl der russischen Ausgaben und Untersuchungen ist sehr groß. Wichtig vor allem die Arbeiten von Potebnia (1878), W. Miller (1878), Barsow (3 Bde., 1887—90), Wladimirow (1894 ff.), Korsch (1909), Schambinago (1912). Metrische Übersetzungen in das Neurussische von Gerbel, Majkow, Mey u. a. In Deutschland erschienene Ausgaben des Urtextes von A. Boltz (Berlin 1854) und R. Abicht (Leipzig 1895); Übers. von Jos. Müller (Prag 1811), V. Hanka (Prag 1821), W. Wolfsohn (*Wlf* S. 173 ff.), Boltz (Berlin 1854), H. v. Paucker (Berlin 1884), R. Abicht (Leipzig 1895), A. Luther (München 1924). Literatur in deutscher Sprache außer den Einleitungen und Anmerkungen zu den genannten Übersetzungen und Ausgaben: R. Abicht, Das südruss. Igorlied und sein Zusammenhang mit der nordischen Dichtung. Breslau 1906. — E. Hoffmann, Beobachtungen zum Stil des Igorliedes (*Arch* Bd. 38, S. 89, 228. 1923).

2. Unter dem Joch der Tataren und Moskaus. S. 56.

S. 60. Afanasij Nikitin: Die Handschrift wurde entdeckt von Karamsin; erste Ausgabe von Sresnewskij, St. Petersburg 1857; deutsche Übers. von K. H. Meyer, Leipzig 1920. (Quellen und Aufsätze zur russ. Geschichte, H. 1).

S. 61. Sage vom babylonischen Reich: Abhandlung von Alexander Weselowskij (*Arch* Bd. 2, S. 129. 308. 1887).

S. 64. Domostroj: *Brückner, D., ein Hausbuch aus d. 16. Jahrh. (*RR* Bd. 4, S. 1. 1874). Französische Übers. mit eingehendem Kommentar von Duchesne Paris 1910.

S. 66. Iwan der Schreckliche: Erste Ausgabe des Briefwechsels und der „Geschichte" Kurbskijs von Ustrialow, St. Petersburg 1833; deutsche Übers. von K. Stählin, Leipzig 1920 (Quellen u. Aufsätze zur russ. Geschichte. H. 3).

3. An der Schwelle der neuen Zeit. S. 69.

S. 70. Kotoschichin: Erste Ausgabe St. Petersburg 1840.

S. 71. Raskol: Vgl. Miliukow, Skizzen russ. Kulturgeschichte, Leipzig 1898—1901; Graß, Die russ. Sekten, Leipzig 1907—14, und den Artikel „Raskolniken" von N. Bonwetsch in Haucks „Realenzyklopädie der evangelischen Theologie", Bd. 14. — Lebensbeschreibung des Awwakum, zuerst hrsg. von Tichonrawow, St. Petersburg 1862.

S. 74. Eindringen europäischer Sitten: *Brückner, Die Europäisierung Rußlands. Gotha 1888. — Ders., Beiträge zur Kulturgeschichte Rußlands im 17. Jahrh. Leipzig 1887. — Zu den zuverlässigsten und ausführlichsten Schilderungen Rußlands im 17. Jahrh. gehört die berühmte „Moscowitische und persianische Reisebeschreibung" des Adam Olearius (zuerst erschienen 1636), die man auch heute noch mit Vergnügen liest.

S. 75. Anfänge des Theaters. Sammlung von Bühnenstücken: Tichonrawow, Russ. Dramen aus den Jahren 1672—1725. 2 Bde. St. Petersburg 1874. — P. Morosow, Geschichte des russ. Theaters bis zur Mitte des 18. Jahrh. St. Petersburg 1886. — Abhandlungen in deutscher Sprache: Alexis Weselowskij, Deutsche Einflüsse auf das alte russ. Theater. Prag 1876. — A. Brückner, Polnisch-russ. Intermedien des 17. Jahrh. (*Arch* Bd. 13, S. 224, 398. 1891). — A. Luther, Zur Geschichte des russ. Dramas (*MB* S. 9 ff.). — J. Patouillet, Le théâtre de mœurs russes des origines à Ostrovski. Paris 1912.

S. 76. Novellenliteratur: Von russischen Gelehrten haben hauptsächlich Alexander Weselowskij, A. Pypin und W. Sipowskij dieses Gebiet erforscht. In deutscher Sprache: M. Murko, Die russ. Übers. des Apollonius von Tyrus und der Gesta Romanorum (*Arch* Bd. 14, S. 405. 1892). — Croiset v. d. Kop, Die russ. Übers. polnischer Literaturwerke (*Arch* Bd. 30, S. 57. 1909). Vgl. auch die oben zu S. 46 angeführten Arbeiten von Weselowskij. — Die Geschichte vom Richter Schemiaka ist deutsch wiedererzählt in den Märchensammlungen von Dietrich und Löwis of Menar (s. oben, B. 1, Abschn. 4), poetisch behandelt von Chamisso.

4. Die Zeit der Reformen. S. 78.

Zur Charakteristik der ganzen Epoche: E. Mettig, Die Europäisierung Rußlands im 18. Jahrh. Gotha 1913 (Bd. 2 von *Brückner, Geschichte Rußlands bis zum Ende des 18. Jahrh.).

S. 78. Peter der Große: *Brückner, Peter der Große. Berlin 1880. — Waliszewskij, Peter der Große. Deutsche Ausgabe. 2 Bde. Berlin 1899.

S. 80. Die erste russische Zeitung: Faksimile-Abdruck mit Übers. von W. Eiche. Leipzig 1920 (Dokumente des Zeitungswesens. 4.).

S. 83. Possoschkow: *A. Brückner, Zur Geschichte der didakt. Literatur in Rußland im 18. Jahrh. (*RR* Bd. 7 bis 9. 1875—76). — Ders., Iwan Possoschkow. Ideen und Zustände in Rußland zur Zeit Peters des Großen. Leipzig 1878. — W. Kawerau, Iwan P. (*Mag* 47. Jahrg. S. 491. 1878).

S. 85. Kantemir: Satyren. Nebst andern übersetzt von F. H. E. Spilker. Berlin 1752.

S. 88. Lomonossow: Werke, herausgegeben von der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften, 1891 ff. — Biographie von Pekarskij im 2. Bande der „Geschichte der Akademie der Wissenschaften", St. Petersburg 1865. — Lomonossows russ. Grammatik wurde ins Deutsche übers. von Stavenhagen (s. Abbildung 17); auch einige seiner geschichtlichen Schriften erschienen deutsch (Alte russ. Geschichte. Riga und Leipzig 1768). — Übersetzungen einzelner Gedichte in: Bellinghausen, Journal der ältern und neuern russ. Lit. Heft 1, Reval 1802; Minzloff, Beiträge zur Kenntnis der poetischen und wissenschaftlichen Literatur Rußlands. Berlin 1854; A. Wald, Rußlands bedeutendste Dichter von Lomonossow bis auf die Gegenwart. Riga 1881; bei *Wlf, Tsch, Fie.* — Vgl. Lomonossow und die Akademie der Wissenschaften (*BM* Bd. 11, S. 390. 1865).

5. Die Zeit Katharinas II. S. 95.

S. 95. Katharina II.: *Brückner, Katharina II. Berlin 1883. — B. v. Bilbassow, Geschichte Katharinas II. Bd. 1, 2, 12. Berlin 1891. — Sämtliche Werke der Zarin im Auftrage der St. Petersburger Akademie herausgegeben von Pypin. 12 Bde. St. Petersburg 1900 ff. — Memoiren: erste Ausg. von A. Herzen, London 1859 (deutsch: Hannover 1859); neue Übers. auf Grund der Ausg. der Petersburger Akademie von Erich Boehme. 2 Bde. Leipzig 1913; kleine Ausgabe, ebenda 1916 (vgl. A. Luther, Katharina II. in ihren Memoiren. *LE* 19. Jahrg., Sp. 143. 1916). — Auswahl aus den Memoiren der Zarin und der Fürstin Daschkowa von W. Rath unter dem Titel: „Die deutsche Zarin." Ebenhausen bei München 1909. — Dichtungen der Zarin in deutscher Übersetzung: Das Märchen vom Zarewitsch Chlor. Berlin 1782. — Fewei. Berlin 1784. — Der Betrüger. St. Petersburg 1786. — Der Verblendete. Ebenda 1786. — Der sibirische Schamane. Ebenda 1786. — Der Familienzwist. Ebenda 1788. — Drei Lustspiele wider die Schwärmerei. Berlin 1788. — Historisches Drama aus Ruriks Leben. St. Petersburg 1792. — Das Märchen vom Zarewitsch Chlor. Übers. von W. Goldschmidt (*Mag* 51. Jahrg. S. 451. 1882). — Vgl. Ein Drama der Kaiserin Katharina II. (*Mag* 24. Jahrg. S. 389. 1855). Katharina II. als Journalistin (*G* 42. Jahrg. S. 439. 1883). — E. Koppel, Katharina II. als Schriftstellerin (*Mag* 57. Jahrg. S. 592. 1888).

S. 97. Moralische Wochenschriften, Nowikow und sein Kreis: Neudruck der „Drohne" und des „Malers" von Jefremow, St. Petersburg 1864—65. *Brückner, Zur Geschichte der didaktischen Lit. in Rußland im 18. Jahrh. (*RR* Bd. 7 u. 8. 1875). — E. Friedrichs, Geschichte der einstigen Maurerei in Rußland. Berlin 1904.

S. 103. Radistschew: Erster Neudruck der „Reise" von A. Herzen, London 1858; kritische Ausgabe von Stschegolew und Silwanskij, St. Petersburg 1905; deutsche Übers. von A. Luther, Leipzig 1922 (Quellen und Aufsätze zur russ. Geschichte. H. 4). Vgl. Diels, Deutsche und russ. Lit. (*JM* 1918).

S. 106. Fonwisin: Vollständigste Ausgabe der Werke von P. Jefremow, St. Petersburg 1866, Biographie von Fürst P. Wiasemskij, St. Petersburg 1848. — Der Landjunker. Übers. von Fr. Fiedler. Leipzig um 1890 (Meyers Volksbücher). — Vgl. M. Behrmann, D. J. von Wisin (*Mag* 56. Jahrg. S. 94, 106. 1887). — Waldmann, Russ. Dichter in Livland (*BM* Bd. 39. 1892). — Patouillet, Le théâtre de mœurs russes. Paris 1912.

S. 112. Derschawin: Sämtliche Werke im Auftrage der St. Petersburger Akademie herausgegeben von J. K. Grot. 7 Bde. St. Petersburg 1864—73. Biographie von Grot. 2 Bde. St. Petersburg 1880—83. Deutsche Übersetzungen D.scher Gedichte: A. v. Kotzebue, Gedichte von Gabr. Rom. v. D. Leipzig 1793. — Ders., Felizens Bild. Reval 1792. — Ders., Der Traum des Murza. St. Petersburg 1792. — B. v. Götze, Episch-lyrischer Hymnus auf die Vertreibung der Franzosen aus dem Vaterlande im Jahre 1812. Riga 1814. — Einzelne Gedichte auch bei *Wlf, Bod, Fie, Tsch, Roe* und Wald, Rußlands bedeutendste Dichter (Riga 1881). — Vgl. J. Engelmann, G. R. Derschawin, ein russ. Staatsmann (*BM* Bd. 28, S. 275. 1881). — D. als Dramatiker: E. Friedrichs, Ein unbeachteter Herodesdichter (Die Neueren Sprachen. 1916).

S. 115. Chemnitzer: M. v. Beguelin, J. J. Chemnicer. Dissertation. Berlin 1886. — Vgl. auch Zabel, Humor und Satire (*NS* 1910).

S. 116. Cherasskow: Stücke aus der „Rossiade" bei Bellinghausen, Journal der ältern und neuern russ. Lit. (s. oben zu S. 88). — Ebenfalls bei Lebzeiten Ch.s erschienen folgende deutsche Übersetzungen seiner Werke: Die Schlacht bei Tschesme. Ein Heldengedicht. Eisenach 1773. — Numa Pompilius oder das blühende Rom. Ebenda 1782.

Drittes Buch: Die klassische Zeit. S. 117.

1. Empfindsamkeit und Romantik. S. 117.

Allgemeines: A. N. Pypin, Die geistigen Bewegungen in Rußland in der ersten Hälfte des 19. Jahrh. Übers. von B. Minzes. Berlin 1894.

S. 118. Karamsin: Biographie in russ. Sprache von Pogodin, 2 Bde. Moskau 1866. — Briefe eines reisenden Russen. Übers. von Joh. Richter. Leipzig 1799—1802; neue Ausgabe von B. Püttner. Wien 1922. — Erzählungen. Übers. von Joh. Richter. Leipzig 1800. — Marfa. Die arme Lisa. Übers. von J. Marty. Leipzig (Reclam) 1896. — Geschichte des russ. Reiches. 10 Bde. Riga und Leipzig 1820—27. — Vgl. J. Legras, De Karamzinio, L. Sternii et J. J. Rousseau nostri discipulo. Paris 1897.

S. 124. Shukowskij: Vollständigste Ausgabe der Werke von Archangelskij, St. Petersburg 1902. — Biographie in russischer Sprache von Alexander Weselowskij, St. Petersburg 1904. — Deutsch: K. v. Seidlitz, W. A. Joukoffski, ein russ. Dichterleben. Mitau 1870 (russ. Übers., vielfach ergänzt, St. Petersburg 1883). — Sh.s Briefe an seine deutschen Freunde (Varnhagen, Maltitz u. a.) und sein Briefwechsel mit König Friedrich Wilhelm IV. sind abgedruckt im Shukowskij-Sonderheft der Zeitschr. „Russkij Bibliofil" (St. Petersburg 1913). — 10 Briefe Sh.s *NB* S. 18 ff. — Vgl. ferner: W. A. Joukoffsky, der Erzieher Alexanders II. (*Mag* 40. Jahrg. S. 180. 1871). — Aus Joukoffskys Leben (ebenda, S. 212). — Waldmann, Russ. Dichter in Livland (*BM* Bd. 39. 1892). — Zabel, Russ. Kulturbilder. Berlin 1907. — Diels, Deutsche und russ. Lit. (*JM* 1918). — A. Luther, Eine Dichterliebe (in: „Heimatstimmen". Dorpat 1905). — Ders., Alt-Dorpat und das russ. Geistesleben. Berlin 1920. S. 15—21. — Übersetzungen einzelner Gedichte von Sh. *Bod* Bd. 4, *Fie, Tsch, Roe*. — Das Märchen von Iwan Zarewitsch. Übers. von Justinus Kerner. Stuttgart 1852.

S. 130. Batiuschkow und Dawydow: Einzelne Gedichte *Bod* Bd. 4, *Fie*, Wald (s. oben zu S. 88).

2. Krylow und Gribojedow. S. 134.

S. 135. Krylow: Kritische Ausgabe der Werke von Kallasch (St. Petersburg 1904—05); Biographie von Pletniow bei der ersten Gesamtausgabe der Werke, St. Petersburg 1847. — Deutsche Übersetzungen der Fabeln von F. Torney (Mitau 1842), „von einer Deutschen" (St. Petersburg 1863), Ferd. Löwe (Leipzig 1874), C. v. Gernet (Leipzig 1881). — Vgl. H. v. Bernhardi, Der Dichter Krylow und seine Fabeln (*PJ* Bd. 38, S. 463, 591. 1876).

S. 140. Gribojedow: Kritische Ausgabe der Werke von Schliapkin und Piksanow (im Auftr. der Akad. der Wissenschaften. 3 Bde. St. Petersburg 1911—14). — „Verstand schafft Leiden", übers. von A. Luther (*MB* S. 33—124); ältere Übers. von Dr. Bertram, Leipzig 1853, und O. A. Ellissen („Weh dem Klugen"), Einbeck 1899. — 3 Briefe G.s *NB* S. 47 ff. — Vgl. auch:

J. Hasselblatt, Alexander Sergejewitsch Gr. (*RR* Bd. 15, S. 385. 1879). — Zabel, Humor und Satire (*NS* 1910). — O. Kramarcva, **A. S. Griboïedov, sa vie, ses œuvres.** Paris 1907. — Auch Patouillet, **Le théâtre de mœurs russes.** Paris 1912.

3. Puschkin. S. 146.

Kritische Ausgaben von Morosow (7 Bde., St. Petersburg 1887; neue Ausg. in 8 Bdn., St. Petersburg 1909), der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften (Bd. 1—4 und 11. 1899—1916), Jefremow (8 Bde., St. Petersburg 1903—06), Wengerow (6 Bde., St. Petersburg 1907 ff.), Briusow (6 Bde., St. Petersburg 1919). „Materialien zur Biographie P.s" von Annenkow (1857); neuere Arbeiten von Sipowskij (1907), Owsianiko-Kulikowskij (1909) u. v. a.

Deutsche Übersetzungen einzelner Werke in großer Menge, besonders in den letzten Jahren (1920 ff.). Gesammelte Werke in deutscher Übersetzung von Lippert (2 Bde., Leipzig 1840), Bodenstedt („A. P.s poetische Werke", 3 Bde., Berlin 1854 bis 1855), F. Loewe (Hildburghausen 1869); reiche Auswahl aus den Gedichten von Fr. Fiedler, Leipzig (Reclam) 1897; sämtliche Prosadichtungen übers. von J. Frisch, München 1924. — Neueste Ausgabe: P.s Werke, herausgegeben von A. Luther, 2 Bde. Leipzig 1923. Enthält eine Auswahl aus den Gedichten in verschiedenen Übersetzungen, Eugen Onegin (Th. Commichau), Die Zigeuner (A. Luther), Der eherne Reiter (W. E. Groeger), Graf Nulin (Lippert), Zwei Märchen (Bodenstedt und Groeger), Boris Godunow (F. Loewe), vier kleine Dramen (F. Fiedler und R. v. Walter), Die Hauptmannstochter (A. Luther), Ägyptische Nächte (A. Eliasberg und W. E. Groeger). Von den in diese Ausgabe nicht aufgenommenen Dichtungen seien noch folgende deutsche Übersetzungen genannt: A. Ascharin, Der Gefangene im Kaukasus (Dichtungen von P. und Lermontow, 2. Aufl. Reval 1885). — J. v. Guenther, Ruslan und Ludmilla. München 1922. — W. E. Groeger, Der Springbrunnen von Baktschi-Sarai. Berlin 1922. — Ders., Märchen. Berlin 1922. — Fr. Bodenstedt, Poltawa (Bd. 2 der „Poetischen Werke". — A. Eliasberg, Dubrowskij. München 1923. — R. Kaßner, Der Mohr des Zaren. Wien 1923. — J. v. Guenther, Pique Dame. München 1920. — Ders., Die Erzählungen Belkins. München 1922. — 36 Briefe P.s *NB* S. 53 ff.

Literatur über P. in deutscher Sprache: Varnhagen v. Ense, A. S. Puschkin (Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. 1838. Oktober). — Fr. Bodenstedt, Alexander P. und seine Stellung in der russ. Lit. (Bd. 3 der „Poetischen Werke"). — M. E., Die letzten Lebenstage P.s (*RW* Bd. 3, S. 60. 1864). — J. v. Eckardt, Aus der Petersburger Gesellschaft. Leipzig 1873. — G. Brandes, Puschkin und Lermontow (*Br* S. 293). — D. Mereshkowskij, Puschkin (*MG* S. 289). — E. Zabel, Alexander P. (*DR* Bd. 99. S. 428. 1899). — G. Adam, A. S. Puschkin (*Mag* 68. Jahrg. S. 481, 507. 1899). — A. Myschlajewski, Der russ. Dichter P. und die Estländer (*BM*, Bd. 47, S. 415. 1899). — K. Blum, P. und Lermontow in der Schule (ebenda, Bd. 63, S. 345. 1907). — M. Pokrowskij, P. und Shakespeare (Shakespeare-Jahrbuch 1907). — A. Jensen, P. in der schwedischen Literatur (in: Jagić-Festschrift. Berlin 1908. S. 71). — A. Luther, Der Moskowiter in Childe Harolds Mantel (*LE* 22. Jahrg. Sp. 141. 1919). — B. Erismann, Alexander P. und der Anfang der modernen russ. Lit. (*R* Bd. 1, S. 110).

4. Puschkins Altersgenossen. S. 163.

Von fast allen in diesem Abschnitt genannten Lyrikern einzelne Gedichte in deutscher Übersetzung bei *Bod* Bd. 4, *Fie, Roe, Tsch,* Wald (s. oben zu S. 88).

S. 164. Jasykow: Rosenberg, Ein russ. Sänger des alten Dorpat. N. M. Jasykow (*BM* Bd. 60, S. 305. 1895). — F. Waldmann, Russ. Dichter in Livland (*BM* Bd. 39. 1892). — A. Luther, Alt-Dorpat und das russ. Geistesleben. Berlin 1920.

S. 164. Baratynskij: Kritische Ausgabe der Werke von M. Hoffmann (im Auftrage der Akademie der Wissenschaften). St. Petersburg 1914. — Zwei Gedichte übers. von W. Wolfsohn (*RW* Bd. 3, S. 404. 1864). — 6 Briefe B.s. *NB* S. 101 ff.

S. 167. Rylejew: Biographie von N. Kotliarewskij, St. Petersburg 1908. — Woinarowskij. Übers. von K. Schwering. Düren 1893. — 9 Briefe R.s. *NB* S. 40 ff. Vgl. A. Scholz, Puschkin und Rylejew (*Mag* 51. Jahrg. S. 544, 559. 1882).

S. 171. Kolzow: Kritische Ausgabe der Werke von A. Liaschtschenko (im Auftr. der Akad. der Wissenschaften). St. Petersburg 1911. — Zahlreiche Gedichte übers. von Bodenstedt (*Bod* Bd. 4). — Gedichte. Deutsch von Fr. Fiedler. Leipzig (Reclam) um 1885. — 4 Briefe K.s. *NB* S. 106 ff. — Vgl. Schalfejew, Die volkstümliche Lyrik Kolzows und die russ. Volksdichtung. Berlin 1910.

S. 174. Odojewskij: Umfangreiche Biographie von P. Sakulin, 2 Bde. Moskau 1913. — Joh. Seb. Bach. Übers. von J. v. Guenther („Musikalische Novellen", herausgegeben von G. v. Westermann. München 1922. Bd. 1, S. 7). — Beethovens letztes Quartett. Übers. von G. v. Westermann (Ebenda, Bd. 1, S. 221). — Magische Novellen. Übers. von J. v. Guenther. München 1924.

S. 176. Bestushew-Marlinskij: Gesammelte Schriften. Aus dem Russischen von Ph. Löbenstein. 4 Bde. Leipzig 1845. — Erzählungen. Übers. von F. O. Maksimow. Berlin 1888.

S. 176. Sagoskin: Roßlawlew. Übers. von E. Göring. Leipzig 1832. — Jurij Miloslawskij. Übers. von C. J. Schultz. 2 Bde. Leipzig 1839.

S. 177. Lashetschnikow: Der Eispalast. Übers. von C. J. Schultz. Leipzig 1838. — Die Eroberung Livlands. Dessau 1852. — Die Hochzeit des Narren (Ein Kapitel aus „Der Eispalast"). Übers. von H. Ruoff (*EG* Bd. 1, S. 76). — Vgl. J. J. Lashetschnikow (*Mag* 39. Jahrg. S. 57. 1870).

S. 178. Bulgarin: Sämtliche Schriften. 4 Bde. Leipzig 1828. — Iwan Wuishigin. Übers. von A. Kaiser. 3 Bde. Leipzig 1830. — Erinnerungen. Deutsch von Reinthal und Klemenz. 6 Bde. Jena 1858—61.

5. Lermontow. S. 182.

Neueste, vollständigste Ausgabe der Werke von D. Abramowitsch (im Auftrage der Akademie der Wissenschaften). 5 Bde., St. Petersburg 1910—13. Biographien von P. Wiskowatow (Bd. 6 der von ihm veranstalteten Ausgabe von L.s Werken, Moskau 1891), und N. Kotliarewskij (1891; 4. Aufl. 1912). Über L. in Deutschland unterrichtet sehr eingehend ein Aufsatz von Friedrich Dukmeyer (in russ. Sprache) im 5. Bde. der Ausgabe von Abramowitsch. Die erste deutsche L.-Übersetzung erschien noch bei Lebzeiten des Dichters unter dem Titel: „Bela. Aus den Papieren eines russ. Offiziers über den Kaukasus. Aus dem Russischen des Michael L." in Varnhagen von Enses „Denkwürdigkeiten und Vermischte Schriften", Bd. 6. Leipzig 1840. Zum eigentlichen Apostel L.s in Deutschland wurde Fr. Bodenstedt durch seine zwei Bände „Michael L.s poetischer Nachlaß" (Berlin 1852). — Fr. Fiedler, Gedichte von M. J. L. im Versmaß der Urschrift übertragen. Leipzig (Reclam) 1893. — Neueste Ausgabe von A. Luther, Leipzig 1922. Sie enthält eine Auswahl aus den Gedichten in verschiedenen Übersetzungen, Das Lied vom Zaren Iwan (A. Ascharin), Der Mziri (R. v. Budberg), Der Dämon (G. Weck), Aschyk Kerib (A. Luther), Ein Held unserer Zeit (A. Luther). — 14 Briefe L.s *NB* S. 155 ff.

Literatur über L. in deutscher Sprache: W. Schott, L.s Gedichte (Archiv für wissenschaftliche Kunde von Rußland, Bd. 2, H. 3. Berlin 1842). — J. v. Sievers, Kaukasische Lebensbilder (Blätter für literarische Unterhaltung. 1854. Nr. 4). — Lösch, Über den russ. Dichter L. (Album des literarischen Vereins in Nürnberg für 1857). — G. Weck, Prinzipien der Übersetzungskunst, zugleich praktisch nachgewiesen an

einer Übertragung des „Dämon“ von L. Breslau 1876. — G. Brandes, Puschkin und L. (*Br* S. 293). — S. Szymanskij, Einiges über L.s Dämon. Posen 1897. — Th. Fröberg, L. als Übersetzer deutscher Gedichte. St. Petersburg 1905. — Blum, Puschkin und L. in der Schule (*BM* Bd. 63, S. 345. 1907).

6. Gogol. S. 195.

Grundlegende kritische Ausgabe der Werke von N. Tichonrawow, 5 Bde., Moskau 1889. Dazu 2 Ergänzungsbände, herausgegeben von W. Schönrock (Moskau 1896). Von demselben Gesamtausgabe der Briefe G.s, 4 Bde., St. Petersburg 1901, und „Materialien zur Biographie G.s“. 4 Bde. Moskau 1892—98.

Die erste deutsche G.-Übersetzung erschien noch bei Lebzeiten des Dichters unter dem Titel: Russ. Novellen von N. Gogol. Nach Viardot übertragen von Heinrich Bode. Leipzig 1846. Ihr folgten unzählige weitere bis auf die jüngste Zeit. G.s sämtliche Werke, herausgegeben von Otto Buek, 8 Bde. München 1910—14; neue Aufl., Berlin 1923, in 5 Bdn. — G.s Werke, herausgegeben von Arthur Luther, 2 Bde. Leipzig 1923. Inhalt: Bd. 1, Ukrainische Geschichten (Die Christnacht, Altväterische Gutsbesitzer, Wie sich Iwan Iwanowitsch mit Iwan Nikiforowitsch entzweite). Petersburger Novellen (Der Newskij-Prospekt, Aufzeichnungen eines Verrückten, Der Mantel). Komödien (Der Revisor, Im Vestibül des Theaters, Der Spieler). Bd. 2: Tote Seelen. — 17 Briefe G.s *NB* S. 116ff.

Literatur über G. in deutscher Sprache: A. Pypin, Der Dichter Gogol (*RR* Bd. 3, S. 240. 1873). — Ders., Die Bedeutung G.s in der russ. Lit. (*Arch* Bd. 25, S. 290. 1903). — Gogol und sein literarischer Selbstmord (*Mag* 43. Jahrg. S. 506. 1874). — A. v. Wald, Gogol (*Mag* 50. Jahrg. S. 264. 1881). — A. Usthal, Nikolaus Wasiljewitsch G. (*Mag* 71. Jahrg. S. 65. 1902). — L. v. Fredrik, Gogol und der russ. Roman (Die Hilfe. 1909). — W. Rath, Gogol (Kunstwart. 1909). — R. Kurtz, Gogol (*SM* 1909). — W. Loewenthal, Gogol. Bromberg 1911. — O. Kaus, Der Fall Gogol. München 1912. — N. Kotliarewskij, Einleitung zu den „Toten Seelen“ (Bd. 3 der Bueckschen Ausgabe). — W. Schönrock, Biographische Skizze (ebenda, Bd. 1). — D. Mereshkowskij, Gogol. Sein Schaffen, sein Leben und seine Religion. Deutsch von A. Eliasberg. München 1915. — A. Stender-Petersen, G. und die deutsche Romantik (Euphorion. Bd. 24, H. 3). — G. Früchte, Dostojewskij und G. (*LE* 21. Jg., Sp. 145. 1918). — In französischer Sprache: R. Tyrnéva, Nicolas G., écrivain et moraliste. Aix 1901.

7. Slawophilen und Westler. S. 210.

Für die Charakteristik der ganzen Epoche kommt vor allem in Betracht: Masaryk, Rußland und Europa. Bd. 1. Jena 1913. — F. Ehrenberg, Östliches Christentum (*OC*). — Vgl. auch: A. J. Nikitenko, Jugenderinnerungen. Übers. von R. Türstig, Stuttgart 1895.

S. 211. Bakunin: Gesammelte Werke. Deutsch. 2 Bde. Berlin 1921—23. — Sozialpolitischer Briefwechsel mit Herzen und Ogariow. Herausgegeben von Dragomanow, übers. von B. Minzes, Stuttgart 1895. — Vgl. Michael B. und der Radikalismus (*DR* Bd. 11, S. 293; Bd. 12, S. 214. 1877). — G. Steklow, Michael B. Stuttgart 1913. — Ricarda Huch, Michael B. und die Anarchie. Leipzig 1923.

S. 212. Tschaadajew: Erste Ausgabe (Œuvres choisies) von Fürst J. Gagarin, S. J. Paris 1862. — Kritische Ausgabe von M. Gerschenson. 2 Bde. Moskau 1913 bis 1914. — Schriften und Briefe. Übers. und eingeleitet von E. Hurwicz. München 1921. — Philosophische Briefe (*OC* S. 1ff.). — Vgl. Mereshkowskij, Tschaadajew (*MK* S. 116), Masaryk, Bd. 1, S. 195ff.

S. 214. Herzen: Russische Gesamtausgabe der Werke von M. Lemke. 16 Bde. Moskau 1919—20. — Deutsch: Novellen, übers. von W. Wolfsohn (Rußlands Novellendichter. Bd. 3. Leipzig 1848—51). — Vom andern Ufer. Aus dem russ. Manuskript. Hamburg 1850. — Aus den Memoiren eines Russen. Hamburg 1855—59. — Wer ist schuld? Roman. Leipzig (Reclam) um 1885. — Die Pflicht vor allem. Novelle. Dresden 1887. — Erinnerungen. Übers. und eingeleitet von O. Buek. 2 Bde. Berlin 1907. — A. H. und N. Zacharin (Sacharjina). Ausgewählte Briefe. Übers. von A. Schapire-Neurath. Gautzsch 1908. — Der Geisteskranke. Novelle. Berlin 1918. — Rußlands soziale Zustände. Herausgegeben von A. St. Mágr. Leipzig (Reclam) 1921. — Fünf Briefe H.s. *NB* S. 201ff. — Kawelin und Turgenew, Sozialpolitischer Briefwechsel mit H. Herausgegeben von Dragomanow, übers. von B. Minzes. Stuttgart 1894. — Vgl. Alexander H. und der europäische Republikanerbund (*Mag* 37. Jahrg. S. 236, 252. 1868). — J. v. Eckardt, Jungrussisch und Altlivländisch. 2. Aufl. Leipzig 1871. — O. v. Sperber, Die sozialpolitischen Ideen H.s. Leipzig 1894. — Die neuere russ. Memoirenliteratur (*DR* Bd. 20, S. 51. 1879). — H. v. Petersdorff, H.s Erinnerungen (Der Türmer. 1909. März). — G. Steklow, Alexander Iwanowitsch H. Eine Biographie. Berlin 1920. — Masaryk, Bd. 1, S. 333.

S. 216. Belinskij: Über Kritik; ein Blick auf die russ. Lit. des Jahres 1846; Brief an Gogol (*RK* S. 23ff.). — 15 Briefe B.s *NB* S. 180ff. — Vgl. A. v. Reinhold, Wissarion B. (*BM* Bd. 30, S. 466, 517, 618. 1883). — Masaryk, Bd. 1, S. 293. — Zu verweisen ist auch auf: J. P. Jordan, Geschichte der russ. Lit., nach russ. Quellen bearbeitet. Leipzig 1846, die fast nichts als Auszüge aus B.s Aufsätzen enthält.

S. 220. Slawophilen: Russische Fragmente. Hrsg. von Fr. Bodenstedt. 2 Bde. Leipzig 1862 (Ausgewählte Aufsätze von K. Aksakow, J. Aksakow, Chomiakow u. a.). — K. Aksakow, Ausgewählte Schriften (*OC* S. 88ff.). — A. Chomiakow, Ausgewählte theologische Schriften (ebenda, S. 139ff.). — Zwei Gedichte, übers. von K. v. Pawloff (*RW* Bd. 1, S. 119 und Bd. 3, S. 244. 1863—64). — J. Kirejewskij, Drei Essais. Übers. und eingeleitet von H. v. Hoerschelmann. München 1921. — Vgl. Rußland am Scheidewege. Beiträge zur Kenntnis des Slawophilentums. Berlin 1888. — A. Pypin, Die russ. Slawophilen (*RR* Bd. 2, S. 45, 160. 1873). — Masaryk, Bd. 1, S. 209. — A. Lossjew, Die russische Philosophie (*R* Bd. 1, S. 78). — W. Astrow, Kirejewskij, der Slawophile (*WB* 6. Jahrg., H. 11, 1919).

S. 226. Sollogub: Der Tarantas. Deutsch von R. Lippert. Leipzig 1847. — Die Pflegetochter. Übers. von H. Roskoschny. Berlin 1888. — Vornehme Welt. Übers. von H. Roskoschny. Berlin 1888. — Bitteres Glück. Übers. von W. Stein. Breslau 1888. — Vgl. Zabel, Literarische Streifzüge. Berlin 1885.

Viertes Buch: Die Zeit des Realismus. S. 227.

1. Aksakow und Gontscharow. S. 227.

Zu den großen russ. Erzählern vgl. vor allem K. Nötzel, Einführung in den russ. Roman. München 1920. — M. de Vogüé, Le roman russe. Paris 1886.

S. 228. Aksakow: Eine Familienchronik. Aus dem Russischen von F. Kranz. Berlin 1912. — Familienchronik. Nach S. Raczynskis Übertragung (Leipzig 1858) bearbeitet von H. Röhl. Leipzig 1919.

S. 232. **Gontscharow:** Gesammelte Werke. Übers. von F. Frisch und E. Brauner. 4 Bde. Berlin 1905—10; neue Aufl. 1920. — Oblomow. Übers. von H. Röhl. Berlin 1923. — Ein literarischer Abend. Übers. von G. v. G. (*BM* Bd. 40, S. 683. 1893). — Vgl. H. Herrig, Der Romandichter G. (*Mag* 47. Jahrg. S. 213. 1878). — M. Necker, Iwan G. (*G* 44. Jahrg. S. 342. 1885). — E. Zabel, Iwan G. (*DR* Bd. 84, S. 118. 1895). — M. Harden, Gontscharow (in: „Literatur und Theater". Berlin 1896, S. 107). — D. Mereshkowskij, Gontscharow (*MG* 261). — F. Ernst, Iwan G. (Wissen und Leben. 1923. H. 16/17). — A. Mazon, Un maître du roman russe. Ivan Gontcharov. Paris 1914. — A. Kolnai, G.s Oblomow (in: „Imago", Bd. 9, H. 4. 1924).

2. Turgenew und Saltykow. S. 237.

S. 237. **Turgenew:** Ausgewählte Werke. 12 Bde. Mitau und Hamburg 1869—84. — Sämtliche Werke. Herausgegeben von O. Buek und K. Wildhagen. 12 Bde. München 1910 — Novellen. Ausgewählt, übers. und eingeleitet von A. Luther. Leipzig 1922. — Vermischte Aufsätze. Übers. von E. S. Mit einer Einleitung von E. Zabel. Berlin 1885. — Literatur- und Lebenserinnerungen. Übers. von Walter. Leipzig (Reclam) 1892. — Hamlet und Don Quixote. Übers. von L. Hohorst. (Das Inselschiff. 1923). — Briefe. Herausgegeben von H. Ruhe. Leipzig 1886. — Kawelin und T. Sozialpolitische Briefe an Herzen. Herausgegeben von Dragomanow. Übers. von. B. Minzes. Stuttgart 1894. — Briefe an Ludwig Pietsch. Herausg. von A. Doren. Berlin 1923. — 18 Briefe T.s *NB* S. 252 ff. — Einzelne Gedichte *Bod* Bd. 4, *Tsch, Fie, Roe.* — Dramen, übers. und für die Bühne bearbeitet von E. Zabel: Die Provinzialin. Natalie. Sondershausen 1885. — Das Gnadenbrot. Leipzig (Reclam) 1897. — Zahlreiche Übersetzungen einzelner Erzählungen und Romane.

Literatur über Turgenew: L. Pietsch, Ein russischer Dichter (*Mag* 35. Jahrg. S. 398. 1866). — Julian Schmidt, Iwan T. (*PJ* Bd. 22, S. 432. 1868). — Ders., Der russ. Nihilismus und Iwan T. (ebenda, Bd. 45, S. 313. 1880). — O. Glagau, Die russ. Lit. und Iwan T. Berlin 1872. — J. v. Eckardt, Iwan T. und seine Zeitgenossen (in: „Baltische und russ. Kulturbilder". Leipzig 1876, S. 243). — J. Kürnberger, T. und die slawische Welt (in: „Literarische Herzenssachen". Wien 1876). — A. Scholz, Iwan T. (*Mag* 50. Jahrg. S. 221, 231. 1881). — J. J. Honegger, Iwan T. Basel 1880. — A. v. Reinhold, Iwan T. (*Mag* 52. Jahrg. S. 547. 1883). — R. Loewenfeld, T. als Lyriker (*Mag* 53. Jahrg. S. 246. 1884). — B. Uexküll, Erinnerungen an J. T. (*BM* Bd. 31, S. 1. 1884). — E. Zabel, Iwan T. Leipzig 1884. — L. Friedländer, Erinnerungen an T. (*DR* Bd. 48, S. 117. 1886). — A. Scholz, Iwan T. in seinen Briefen (*G* 44. Jahrg. S. 346, 401, 464. 1885). — B. Thorsch, Iwan T. Leipzig 1886. — J. P. Polonskij, T. in seinem Heim. Übers. von H. Roskoschny. Berlin 1888. — G. Brandes, Iwan T. (in: „Moderne Geister". 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1901. S. 218). — E. Kühnemann, T. und Tolstoj. Berlin 1893. — L. Pietsch, Wie ich Schriftsteller wurde. 2 Bde. Berlin 1893—94. — E. Borkowsky, Turgenew. Berlin 1903. — W. Haape, Iwan Serg. T. Baden-Baden 1904. — Adolf Stern, Iwan T. (in: „Studien zur Lit. der Gegenwart". Neue Folge. Dresden 1904. S. 253). — Mereshkowskij, Turgenew (*MG* S. 217). — Ders., Der Dichter des Ewig-Weiblichen (*MK* S. 45). — R. M. Meyer, Das russ. Dreigestirn: T., Dostojewskij, Tolstoj (*OR* Bd. 61, S. 31—46. 1908). — S. Rudnianski, Aus unbekannten Briefen T.s (*LE* 18. Jahrg., Sp. 921. 1916). — A. Luther, Turgenew. Zum 100. Geburtstag (Kunstwart 1918. H. 4). — Ders., Iwan T. (*WM* 1918. November). — J. Rodenberg, Tagebuch. Berlin 1918. — E. Steiger, Ein Anwalt der Leibeigenen (*NZ* 37. Jahrg., H. 6. 1918). — M. Winckler, Iwan T. (*NS* 33. Jahrg., H. 1. 1918). — F. Zweybrück, Turgenew (*OR* 57. Jahrg., H. 6. 1918). — Gertrud Storm, Theodor Storm und J. T. (in: „Vergilbte Blätter aus der grauen Stadt". Regensburg 1922. S. 91 ff.). — Dies., T. und Theodor Storm (Ostdeutsche Monatshefte. 3. Jahrg. H. 10. 1922). — E. Haumant, Ivan Tourguénief. La vie et l'œuvre. Paris 1906.

S. 245. **Saltykow:** Skizzen aus dem russischen Provinzialleben. Übers. von A. Mecklenburg. Berlin 1860. — Aus dem Volksleben Rußlands. Berlin 1863. — Die Diensteifrigen (*RW* Bd. 2, S. 333. 1863). — Russische Skizzen (*Mag* 32. Jahrg. S. 313, 334. 1863). — Des Lebens Kleinigkeiten. Übers. von J. Eckardt. Mitau 1888. — Die Herren Golowliow, übers. von H. Moser (Leipzig 1885), Fega Frisch (München 1914). — Paranja und Garanjka (*HS* Bd. 1, S. 108). — Sieben Märchen (ebenda Bd. 3, S. 154). — Des Zeisigs Herzeleid. Übers. von H. Johannson (*Mag* 60. Jahrg. S. 524, 536, 548. 1891). — Ein Weihnachtsmärchen. Übers. von H. Johannson (*Mag* 63. Jahrg. S. 1569. 1894). — Satiren. Übers. von F. Frisch. München 1921. — Anissja Porfirjewna. Übers. von A. Eliasberg. München 1923. — Freier. Übers. von H. Ruoff (*EG* Bd. 2, S. 250). — Die Leibeigene. Übers. von H. Ruoff (ebenda Bd. 3, S. 310). — Vgl. H. Raden, Aus dem sozialen und literarischen Leben Rußlands (*RW* Bd. 1, S. 244. 1863). — A. Fellin, M. J. S.s letzte Schriften (*Mag* 50. Jahrg. S. 407, 421. 1881). — Th. Pezold, Michael S. (*DR* Bd. 85, S. 273, 375. 1895). — W. Henckel, M. J. Saltykow-Stschedrin, sein Leben und seine Werke (*HS* Bd. 3, S. 1—46). — G. Polonskij, Ein russ. Satiriker (*LE* 4. Jahrg. Sp. 1234. 1902). — N. Goldmann, Die Herren Golowliow (*LE* 18. Jahrg. Sp. 144. 1915).

3. Ankläger und Aufrührer. S. 252.

Zur Geschichte der russ. Gesellschaft der 1860er Jahre vgl. A. v. Reinhold, Die literar. Kritik in Rußland (*Mag* 53. Jahrg. S. 473, 496, 511, 527. 1884). — Masaryk, Rußland und Europa. Jena 1913. — Nötzel, Die soziale Bewegung in Rußland. Stuttgart 1923. — Ferner die Einleitung von Efraim Frisch zu *RK*.

S. 253. **Tschernyschewskij:** Was tun? Roman. 3 Bde. Leipzig 1883. — Vgl. K. Schedo-Ferroti, Aus der Literatur des Nihilismus. Braunschweig 1871. — H. Teweles, Was tun? (*Mag* 53. Jahrg. S. 334. 1884). — Zabel, Literarische Streifzüge. Berlin 1885. — *** Der russische Sozialismus (*G* 55. Jahrg. S. 145. 1896). — Masaryk, Rußland und Europa. Bd. 2, S. 36. — G. Plechanow, Tschernyschewskij. Eine literarhistorische Studie. Stuttgart 1894. — G. Steklow, Tschernyschewskij. Ein Lebensbild. Stuttgart 1913.

S. 255. **Dobroliubow:** Wann kommt endlich der Tag? (*RK* S. 125). — 11 Briefe *NB* S. 216 ff.

S. 256. **Pisarew:** Realisten (*RK* S. 211). — 14 Briefe *NB* S. 233 ff.

S. 258. **Michajlowskij:** Masaryk, Rußland und Europa. Bd. 2, S. 149. — E. Frangian, Michajlowskij als Soziologe und Philosoph. Berlin 1913.

S. 259. **Michajlow** (Scheller): Die Familie Obnoskow. Übers. von Gottheiner. Zürich 1887. — Alte Nester. Übers. von H. Moser. Leipzig (Reclam) um 1890. — Ein sorgloses Leben. Übers. von E. Schor. Mitau 1891.

S. 259. **Grigorowitsch:** Die Fischer. Hamburg 1857. — Die Übergesiedelten. Leipzig 1859. — Ein verlorenes Leben. Übers. von H. Roskoschny. Leipzig 1888. — Drei Erzählungen. Übers. von E. Zimmermann. Halle 1900. — Der russ. Gastfreund. Übers. von L. A. Hauff. Berlin 1904. — Die Schule der Gastfreundschaft. Übers. von F. Cordes. Leipzig (Reclam) 1913.

S. 262. **Reschetnikow:** Die Podlipowzi. Übers. von H. Roskoschny. Berlin 1888. — Die Leute von Podlipnaja. Übers. von J. Herzmark. Wien 1907.

4. Slawophilen und Konservative. S. 264.

Zur Charakteristik der ganzen Richtung vgl. — ff. — Die realistische Schule in der russischen Literatur (*Mag* 35. Jahrg. S. 648. 1866). Besprochen werden hier Pisemskij, Sleptzow, Krestowskij, Leskow. — Ferner: J. v. Eckardt, P. M. Leontjew und die russische Presse (in: „Balt. und russ. Kulturbilder". Leipzig 1876. S. 141).

S. 265. Pisemskij: Tausend Seelen. Übers. von L. Kayßler. 2 Bde. Berlin 1870. — Im Strudel (= Das aufgewühlte Meer). Übers. von W. Lange. 2 Bde. Berlin 1882. — Hohe Herrschaften. Übers. von L. A. Hauff. Berlin 1890. — Der reiche Bräutigam. Übers. von L. A. Hauff. Berlin 1890. — Das bittere Los. Übers. von A. Luther (*MB* S. 293).

S. 267. Markewitsch: Prinzessin Lina (= Vor einem Vierteljahrhundert). Roman. 2 Bde. Stuttgart 1893.

S. 268. Krestowskij: Petersburger Enthüllungen. Ein Buch von den Hungrigen und Satten. 4 Bde. Berlin 1868. — Durchtriebene Schelme. Übers. von A. Hauff. 2 Bde. Berlin 1887.

S. 268. Leskow: Novellen. Übers. von S. Mierzinski. Prag 1906. — Ausgewählte Novellen. Übers. von J. v. Guenther. 3 Bde. München 1923. — Die schöne Asja (*HS* Bd. 1, S. 90). — Der Bär. Übers. von S. v. Adelung (*DR* Bd. 148, S. 456. 1911). — Figura. Übers. von S. v. Adelung (ebenda, Bd. 156, S. 233. 1913). — Die Klerisei. Übers. von A. Luther. München 1920. — Eine Teufelsaustreibung. Übers. von A. Eliasberg. München 1921. — Der stählerne Floh. Übers. von K. Nötzel. München 1921. — Lady Macbeth von Mzensk. Übers. von S. v. Vegesack. München 1921. — Der weiße Adler (*GG* S. 163). — Anziehende Männer (*GV* S. 209). — Pawlin. Übers. von J. v. Guenther. München 1922. — Der versiegelte Engel. Übers. von A. Eliasberg. München 1923. — Der unsterbliche Golowan. Übers. von A. Eliasberg. München 1923. — Der Gaukler Pamphalon. Übers. von J. v. Guenther. München 1923. — Das Tier (*GT* S. 109). — Der Platzhalter. Übers. von H. Ruoff (*EG I*, S. 199). — Vgl. P. Rudnianski, Nikolaus L. (*LE* 19. Jahrg. Sp. 1446. 1916). — L. Lherman, Die Novellen L.s (Der rote Strich. 1. Jahrg. H. 5. 1923).

S. 274. Melnikow (Petscherskij): A. Petscherski, In den Wäldern. Russ. Volksroman. Frei bearbeitet von L. v. d. Ölsnitz. Berlin 1878.

S. 276. Kochanowskaja (Sochanskaja): Aus Katharinas Zeit. Erzählung. Übers. von S. Adelung. Basel 1917.

S. 279. N. Danilewskij: Rußland und Europa. Übers. von Karl Nötzel. Stuttgart 1920. — Vgl. A. Luther, Ein russ. Vorläufer Oswald Spenglers (in: „Alere Flammam". Leipzig 1921).

S. 279. Leontjew: Ausgewählte Schriften (*OC* S. 234 ff.). — Vgl. Masaryk, Rußland und Europa. Bd. 2, S. 209.

5. Das Drama. S. 279.

Zur Charakteristik des russ. Dramas vgl. Patouillet, Le théâtre de mœurs russes. Paris 1912. — Bodenstedt, Das russische Theater in seiner sozialen Bedeutung (in: „Aus Ost und West". Berlin 1861). — O. Heyfelder, Das Volksdrama des Grafen Tolstoj und das Theater in Petersburg (*Mag* 56. Jahrg. S. 248. 1887). — A. Luther, Zur Geschichte des russ. Dramas (*MB* S. 9 ff.). — Ders., Russ. Bühnendichter (*LE* 6. Jahrg., Sp. 1617. 1904). — Ders., Das russ. Drama (in: „Der Spielplan des Kulturtheaters". Frankfurt a. M. 1923). — J. Lewinsky, Das russ. Theater und Tolstoj (Deutsche Revue. 1899. Januar).

S. 281. Ostrowskij: Kritische Ausgabe der Werke von M. Pisarew. 12 Bde. St. Petersburg 1910. — Um die Erforschung von O.s Schaffen hat sich in Rußland seit 1905 besonders N. Kaschin verdient gemacht. — Übersetzungen der Dramen „Das Gewitter" und „Schneeflöckchen" von A. Luther (*MB* S. 127 und 201) mit ausführlichen Einleitungen. Ältere Übersetzungen des „Gewitters" von A. Markow (Berlin 1893) und J. v. Guenther (Berlin 1911). — Vgl. A. Scholz, Alexander O. (*Mag* 55. Jahrg. S. 497. 1886).

S. 287. A. Potechin: Tatjana. Übers. von C. Jürgens (in: „Russ. Novellenbuch". Mitau 1886).

6. Die lyrische Dichtung. S. 290.

Übersetzungen einzelner Gedichte von den meisten der in diesem Abschnitt behandelten Dichter *Tsch, Fie, Roe.*

S. 290. Schewtschenko: Übersetzungen der Gedichte von J. G. Obrist (Czernowitz 1870), S. Szvoynarowsky (Czernowitz 1904), Julia Virginia (Leipzig 1911). — Der Künstler. Übers. von Julia Virginia. Leipzig 1912. — Ausführliche Biographie von Alfred Jensen: Taras Sch., Ein ukrainisches Dichterleben. Wien 1916. — Vgl. auch W. Fischer, Taras G. Sch. Biographisch-kritische Skizze (*BM* Bd. 34, S. 684, 740. 1887). — K. E. Franzos, Vom Don zur Donau. Berlin 1889. — J. Krewecky, Taras Sch. (Ruthenische Revue. 1905. H. 1). — W. Kuschnir und A. Popowicz, Taras Sch. Wien 1914. — Th. Halip, Der größte Rhapsode der Ukraine (Ukrainische Rundschau. 12. Jahrg. H. 3—4. 1914). — A. Popowicz, Sch. als Lyriker (ebenda). — O. Wudy, Taras Sch. (Deutschösterreichische Stimmen. 4. Jahrg. H. 16/17. 1920).

S. 293. Nekrasow: Kritische Gesamtausgabe in russischer Sprache von K. Tschukowskij, St. Petersburg 1920. — A. Tolstoj und N. Nekrasow, Dichtungen. Übers. von Jessen (Ludwig v. Osten). St. Petersburg 1881. — Sämtliche Werke. Metrische Übertragung von H. J. Köcher. Leipzig 1885. — Wer lebt glücklich in Rußland? Übers. von R. Seuberlich. Leipzig (Reclam) um 1890. — Russ. Frauen. Übers. von A. v. Timroth. Dresden 1891. — Gedichte. Übers. von Fr. Fiedler. Leipzig (Reclam) 1902. — Vgl. v. St., Nekrasow (*Mag* 48. Jahrg. S. 625. 1879). — Moscoviensis, N. und seine Werke (ebenda, 49. Jahrg. S. 363. 1880). — Zabel, Literarische Streifzüge. Berlin 1885.

S. 299. Nikitin: Gedichte. Übers. von Fr. Fiedler. Leipzig (Reclam) 1896. — Vgl. W. Goldschmidt, Der russische Dichter Iwan N. (*Mag* 53. Jahrg. S. 115. 1883).

7. Die Dichter der „reinen Kunst". S. 309.

S. 310. Tiutschew: Einzelne Gedichte *Bod* Bd. 4, *Tsch, Roe.* — Gedichte. Im Versmaß der Urschrift übers. von Fr. Fiedler. Leipzig (Reclam) um 1905.

S. 314. Alexej Tolstoj: T. und Nekrasow, Dichtungen. Übers. von Jessen. St. Petersburg 1881. — Gedichte. Übers. von Fr. Fiedler. Leipzig (Reclam) 1895. — Zwei vergessene Gedichte. Übers. von R. Seuberlich. Riga 1906. — Das Bild. Übers. von A. Luther. Leipzig 1919. — Dramen: Don Juan. Übers. von K. v. Pawloff. Dresden 1863. — Der Tod Iwans des Furchtbaren. Übers. von K. v. Pawloff. Dresden 1863. — Der Tod Iwans des Grausamen, Zar Fjodor, Zar Boris. Deutsch von R. Seuberlich. 3 Bde. Berlin 1908—1909. — Der Tod Iwans des Grausamen. Übers. von Fr. Fiedler. Halle 1911. — Romane und Novellen: Fürst Serebränyj. Übers. von Wilh. Lange. Mit einer Einleitung von Julius Hart. 2 Bde. Berlin 1882 (Neuausgabe u. d. T.: Zar Iwan der Schreckliche. Berlin 1909). — Der Vampir. Übers. von A. Luther. München 1922. — Die Familie des Vampirs. Übers. von Eva Luther. München 1923. — Dass. u. d. T.: Die Familie des Wurdalaken. Übers. von H. v. Hoerner. Hartenstein 1924. — Biographie in russ. Sprache von Kondratjew (St. Petersburg 1912), in französischer Sprache von Lirondelle, Le poète Alexis Tolstoi. Paris 1912. — Vgl. H. Roë, Der russ. Dichter A. T. (*Mag* 27. Jahrg. S. 475. 1858). — C. A., Don Juan, Dramat. Gedicht

von Graf A. T. (*RW* Bd. 1, S. 257. 1863). — Graf T.s Iwan der Schreckliche (*Mag* 35. Jahrg. S. 734. 1866). — H. Ebeling, Zur russ. Romanliteratur: I. Knäs Serebränyj vom Grafen A. T. (*BM* Bd. 15, S. 441. 1867). — K. Detlef, Graf Alexej T. (über Land und Meer. 1872. Nr. 4). — Stein-Nordheim, Der Dichter Graf A. T. (*Mag* 49. Jahrg. S. 447. 1880). — A. Luther, Ein russ. Dichter in Carl Alexanders Weimar (in: „Seemannskost". Leipzig 1919).

S. 323. Fet: Einzelne Gedichte *Bod* Bd. 4, *Tsch*, *Roe*. — Gedichte. Übers. von Fr. Fiedler. Leipzig (Reclam) um 1905.

S. 325. Maikow: Dichtungen. Übers. von H. Roskoschny. Leipzig 1893. — Drei Tode. Übers. von S. Behr (Nordische Rundschau 1884. H. 1). — Gedichte. Übers. von Fr. Fiedler. Leipzig (Reclam) 1901. — Vgl. H. Roskoschny, Apollon Nikolajewitsch M. (*Mag* 57. Jahrg. S. 553. 1888).

S. 327. Polonskij: Gedichte. Übers. von F. Fiedler. Leipzig (Reclam) um 1905. — Eine teure Christbaumfeier. Übers. von W. Henckel. Stuttgart 1894. — Ein ehrlicher Kauz. Erzählung. Übers. von W. Goldschmidt. Leipzig (Reclam) 1901.

S. 329. Mey und Stscherbina: Einzelne Gedichte *Fie*.

8. Leo Tolstoj. S. 330.

Sämtliche Werke in deutscher Sprache, herausgegeben von R. Löwenfeld. 35 Bde. Jena 1901. — Meisterromane. 7 Bde. Leipzig (Inselverlag) 1921. — Unzählige Übersetzungen und Ausgaben einzelner Schriften.

Briefe, Tagebücher, Gespräche und persönliche Erinnerungen an T.: R. Löwenfeld, Gespräche über und mit T. Berlin 1891. — Anna Seuron, Graf L. T., Intimes aus seinem Leben. Herausg. und eingeleitet von E. Zabel. Berlin 1895. (Vgl. dazu: E. Kraus, Die kleinen Menschlichkeiten des Grafen T., und E. Kühnemann, Noch einmal die kleinen Menschlichkeiten des Grafen T. *Mag* 64. Jahrg. S. 337 u. 434. 1895.) — A. Heß, Aus unveröffentlichten Briefen und Schriften des Grafen L. N. T. (*DR* Bd. 122, S. 93, 252. 1905). — A. T. Koni, Meine Erinnerungen an L. N. T. Übers. von M. Bock (*BM* Bd. 72. S. 232, 305. 1911). — Ilja Tolstoj, Meine Erinnerungen (*DR* Bd. 161, S. 129, 274, 462. 1914, und Bd. 166, S. 126, 266. 1916). — Briefwechsel L. T.s mit der Gräfin A. A. Tolstaja. 1857—1903. Übers. von L. Berndl u. a. München 1913. — A. A. Tolstaja, Erinnerungen an L. T. Leipzig 1914. — L. Tolstoj, Tagebuch der Jugend. Übers. von L. Berndl, München 1919. — D. Umanskij, T.-Denkwürdigkeiten. Bd. 1. Wien 1921. — 34 Briefe T.s *NB* S. 402 ff. — M. Gorkij, Erinnerungen an L. N. T. München 1921. — L. Tolstoj, Religiöse Briefe. Übers. und herausgegeben von K. Nötzel. Leipzig 1923. — Ders., Tagebuch 1895—1903. Herausgegeben von L. Berndl. 2 Bde. Jena 1923. — Ders., Ein Leben in Selbstbekenntnissen. Briefe und Tagebuchblätter. Herausgegeben von A. Luther. Leipzig 1923.

Umfassende biographische Darstellungen: R. Löwenfeld, Tolstoj, sein Leben, seine Werke, seine Weltanschauung. Berlin 1892. — E. Zabel, Leo Nikolajewitsch T. Leipzig 1901. — P. Biruckof (Biriukow), Tolstoj. Biographie und Memoiren. 2 Bde. Wien 1906—09. — K. J. Staub, Graf L. N. T.s Leben und Werke. Kempten 1908. — K. Nötzel, Tolstoj. Eine Einführung in das heutige Rußland. 2 Bde. München 1915—18. — Romain Rolland, Das Leben T.s. Übers. von O. L. Sylvester, Frankfurt a. M. 1922.

Monographien allgemeinen Inhalts: J. Nikolajew, Über Graf L. N. T. (*BM* Bd. 37, S. 792. 1890). — G. Brandes, Leo T. (*Br* S. 345). — M. Harden, Der Dichter der Finsternis (in: „Literatur und Theater". Berlin 1896). — Laura Marholm, Tolstoj (in: „Wir Frauen und unsere Dichter". Berlin 1896). — J. E. v. Grotthuß, Leo T. (in: „Probleme und Charakterköpfe". Stuttgart 1897). — A. Ettlinger, Leo T. Berlin 1900. — E. Berneker, Graf Leo T. Leipzig 1901. — E. H. Schmitt, Leo T. und seine Bedeutung für unsere Kultur. Leipzig 1901. — Paul Ernst, Tolstoj (*Mag* 71. Jahrg. S. 321. 1902). — A. v. Samson-Himmelstjerna, Anti-T. Berlin 1902. — D. Mereshkowskij, T. und Dostojewskij als Menschen und Künstler. Übers. von C. v. Gütschow. Leipzig 1903. — Ders., Der heilige Leo (*ME* S. 93). — J. Hart, Leo T. Berlin 1904. — Adolf Stern, Tolstoj (in: „Studien zur Liter. der Gegenwart". Bd. 1. 2. Aufl. Dresden 1905). — N. Kotliarewskij, Tolstoj (*IM* 1908. 2. Maiheft). — C. Staub, T.s Weltanschauung (*H* 5. Jahrg. H. 4. 1907). — R. M. Meyer, Das russ. Dreigestirn (*OR* 1908). — H. Meyer-Benfey, T.s Weltanschauung (Der Türmer. 1908. September). — R. Saitschik, Leo T. als Mensch, Künstler und Denker (*H* 6. Jahrg. H. 1, 2. 1908). — J. Wendland, Die Gedankenwelt L. T.s (*DR* Bd. 142. S. 450. 1910). — K. Stählin, Leo T. (in: „Über Rußland, russ. Kunst usw." Heidelberg 1913. S. 209). — K. Nötzel, T. und wir. München 1919. — E. Blum, Leo T. Hebertsdorf 1923.

Einzelne Fragen: O. Heyfelder, Graf L. T. als Romancier und Volksschriftsteller (*Mag* 56. Jahrg. S. 185. 1887). — Robert Prölß, Quelle est ma vie? (*Mag* 57. Jahrg. S. 713. 1888). — W. Henckel, Graf L. T.'s Glaubenslehre (*Mag* 58. Jahrg. S. 74. 1889). — P. Ernst, Leo T. und der slawische Roman. Berlin 1889. — Otto Harnack, T. in Deutschland (*PJ* Januar 1891). — G. v. Glasenapp, T. und Nietzsche (*BM* Bd. 42, S. 492, 583. 1895). — Ein Tag bei T. (*G* 58. Jahrg. S. 609. 1899). — P. Sergejenko, Wie L. T. lebt und arbeitet. Übers. von H. Stümke. Leipzig 1900. — A. v. Hartmann, T.s sittliche Weltanschauung (*PJ* Bd. 112, S. 385. 1903). — A. Moeller-Bruck, T., Dostojewskij und Mereshkowskij (*Mag* 73. Jahrg. S. 305. 1904). — R. Witte, T. als Sozialethiker. Stolp 1904. — F. Rittelmeyer, T.s religiöse Botschaft. Ulm 1905. — A. v. Gleichen-Rußwurm, T. und das Gewissen unserer Kulturwelt (Eckardt. 1908. S. 773—778). — H. Freimark, T. als Charakter. Wiesbaden 1909 (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. H. 66). — H. Hahn, Wechselbeziehungen zwischen L. N. T. und der deutschen Literatur (*Arch* Bd. 35, S. 452. 1914). — D. Mereshkowskij, Ein Tagelöhner Christi (*MK* S. 33). — Ders., T. und die Revolution (*ME* S. 93). — H. Bahr, Der russ. Christ (*H* 18. Jahrg. H. 12. 1921). — B. Bulgakow, Korolenkos Besuch bei T. (*NM* 6. Jahrg. H. 2. 1922). — Thomas Mann, Goethe und T. Aachen 1923. — L. Schestow, T. und Nietzsche. Köln 1923. — H. v. Eckardt, Leo T. und der Bolschewismus (Deutsche Einheit. 6. Jahrg. Nr. 1. 1924).

Zu einzelnen Schriften T.s: M. Necker, Anna Karenina (*G* 44. Jahrg. S. 342. 1885.). — O. Kämmel, T. als Kriegsdarsteller in seinem Roman „Krieg und Frieden" (*Mag* 57. Jahrg. S. 445, 468, 485. 1888). — W. Selbst, T. und das moderne Drama auf der Pariser Bühne (*BM* Bd. 35, S. 427. 1888). — M. Heimann, T.s „Auferstehung" (*NR* 11. Jahrg. S. 291. 1900). — L. Andreas-Salomé, Aus dem Briefwechsel Leo T.s (*LE* 16. Jahrg. Sp. 1. 1913). — K. Holl, T. nach seinen Tagebüchern. Leipzig 1922. — N. Ossipow, T.s Kindheitserinnerungen. Wien 1923.

9. Dostojewskij. S. 340.

Sämtliche Werke D.s sind wiederholt ins Deutsche übersetzt worden. Ende der 40er Jahre erschien ein Auszug aus den „Armen Leuten" (von W. Wolfsohn); 1863 brachte Wolfsohn unter dem Titel „Aus D.s sibirischen Memoiren" eine Würdigung des Dichters und Auszüge aus den „Erinnerungen aus einem toten Hause" (*RW* Bd. 1, S. 136, 226). — Die erste vollständige Übersetzung eines Werkes von D. ist „Aus dem toten Hause", Leipzig 1864; die erste Übersetzung von „Verbrechen und Strafe" stammt von Wilhelm Henckel („Raskolnikoff", Berlin 1881).

Ausgaben: Sämtliche Werke in deutscher Sprache, herausgegeben von Moeller v. d. Bruck, Mereshkowskij u. a. 20 Bde. München 1904 ff. (Übers. von A. Rahsin). — Sämtliche Romane und Novellen. Eingeleitet von Stefan Zweig. Übers. von H. Röhl und K. Nötzel. 25 Bde. Leipzig (Insel-Verlag) 1921. In diese beiden Ausgaben nicht oder nicht vollständig aufgenommene Schriften: Tagebuch eines Schriftstellers. Übers. von A. Eliasberg. 4 Bde. München 1922—23. — Das politische Gedicht auf die europäischen Ereignisse von 1854. Übers. von A. Eliasberg. München 1920. — Die Beichte Stawrogins. Übers. von A. Eliasberg. München 1922. — Petersburger Chronik. München 1923.

D.-Anthologien: Volk und Mensch. Eingeleitet und herausgegeben von Hans Ehrenberg. Stuttgart 1921. — D.-Brevier. Herausgegeben von A. Eliasberg. München 1923. — D.s Kindergeschichten. Übers. u. eingel. von Karl Nötzel. Bern 1924.

Briefe: Briefe von D., übers. und herausgegeben von A. Eliasberg. München 1913. — Fünf Originalbriefe D.s in der Dokumentensammlung Darmstädter der Preußischen Staatsbibliothek. Herausgegeben von Ph. Schweinfurth (*PJ* Bd. 186, H. 2. 1921). — Unveröffentlichte Briefe an N. Strachow (*NR* 33. Jahrg. S. 965. 1922). — 26 Briefe D.s *NB* S. 269.

Größere biographische Darstellungen: Nina Hoffmann, Dostojewskij. Berlin 1899. — Aimée Dostojewskij, D., geschildert von seiner Tochter. München 1921. — M. Holzmann, D., sein Leben und Werden. München 1923.

Abhandlungen und Studien allgemeinen Inhalts: W. Henckel, F. M. D. (*Mag* 51. Jahrg. S. 77. 1882). — A. v. Reinhold, F. M. D. (*BM* Bd. 29. S. 253. 1882). — M. Necker, F. M. D. (*G* 44. Jahrg. S. 342. 1885). — E. Zabel, F. M. D. (*DR* Bd. 59. S. 361. 1889). — H. Conradi, F. M. Dostojewskij. (Die Gesellschaft. 1889. Wieder abgedruckt in: Gesammelte Schriften. Bd. 2. München 1911.) — N. Saitschik, Die Weltanschauung D.s und Tolstojs. Neuwied 1890. — G. Brandes, Fjodor D. (*Br* S. 309). — M. Harden, Dostojewskij (in: „Literatur und Theater". Berlin 1896, S. 70). — F. Sandvoß (Xanthippus), Th. M. D. (*PJ* Bd. 97. S. 330. 1899). — J. Müller, Dostojewskij. Straßburg 1902. — J. E. Poritzky, Heine, D., Gorkij. Leipzig 1902. — D. Mereshkowskij, Tolstoj und D. Deutsch von C. v. Gütschow. Leipzig 1903. — Ders., Dostojewskij (*MG* S. 225). — Ders., Der Prophet der russ. Revolution (*ME* S. 42). — R. M. Meyer, Das russ. Dreigestirn (*OR* 1908). — M. Schian, Dostojewskij (Die christliche Welt. 1912. H. 9). — H. Bieber, Dostojewskij (*DR* Bd. 160, S. 468. 1914). — Dostojewskij. Drei Essays von Herm. Bahr, D. Mereshkowskij, O. J. Bierbaum. München 1914. — St. Zweig, Drei Meister: Balzac, Dickens, D. Leipzig 1920. — W. Gurian, Dostojewskij (*H* 19. Jahrg. H. 12. 1920). — Herm. Hesse, Blick ins Chaos. Bern 1920. K. Nötzel, D. und wir. München 1920. — A. Brückner, F. M. D. (Velh. u. Klasings Monatshefte. 36. Jahrg. H. 2. 1921). — E. Frisch, Dostojewskij (*NM* 5. Jahrg. H. 7. 1921). — E. Hurwicz, Dem Gedächtnis D.s (*NZ* 40. Jahrg. H. 9. 1921). — Rosa Luxemburg, Dostojewskij (Die Aktion. 11. Jahrg. H. 47. 1921). — Wlad. Solowjow, Drei Reden, dem Andenken D.s gewidmet. Mainz 1921. — E. Thurneysen, Dostojewskij. München 1921. — E. Troeltsch, Zum Gedenken an D. (Kunstwart. 35. Jahrg. H. 2. 1921). — — O. A. H. Schmitz, D. der Dunkle (in: „Scheinwerfer über Europa". München 1921). — Ders., D. und Rußland (in: „Brevier für Unpolitische". München 1923). — E. Lucka, Das Dämonische (in: „Grenzen der Seele". Stuttgart 1922. S. 117 ff.). — Ders., Dostojewskij. Stuttgart 1924. — A. Lunatscharsky, D. als Künstler und Denker (*VV* 2. Jahrg. H. 12. 1922). — W. Mahrholz, Dostojewskij. Ein Weg zum Menschen, zum Werk, zum Evangelium. Berlin 1922. — K. Praxmarer, Idee und Wirklichkeit. D., Rußland und wir. Berlin 1922. — A. Suarès, Dostojewskij. Übers. von Franz Blei. München 1922. — O. Kaus, D. und sein Schicksal. Berlin 1923. — F. Muckermann, Dostojewskij (Stimmen der Zeit. 53. Jahrg. Heft 6. 1923). — J. Neufeld, Dostojewskij. Skizze zu seiner Psychoanalyse. Wien 1923. — G. Gesemann, Das goldene Zeitalter. Ein Kapitel über D. (in: „Die Dioskuren". Bd. 2, S. 275 ff. 1924).

Einzelfragen: Paul Ernst, Zur Technik D.s (*Mag* 59. Jahrg. S. 640. 1890). — F. Dukmeyer, D.s Einführung in Deutschland (Die Funken. 3. Jahrg. Nr. 22. 1901). — A. Moeller-Bruck, Tolstoj, Dostojewskij und Mereshkowskij (*Mag* 73. Jahrg. 1904). — T. Segaloff, Die Krankheit D.s. Eine ärztlich-psychologische Studie. München 1907. — E. Lucka, D. und der Teufel (*LE* 16. Jahrg. Sp. 369. 1913). — Ders., D. und der Sozialismus (ebenda, 24. Jahrg. Sp. 1229. 1922). — W. Stekel, Dichtung und Neurose. Wiesbaden 1919. — Ders., Nervöse Angstzustände. 3. Aufl. Berlin 1921 (Kapitel: Epilepsie). — C. Hoffmann, D., der Agitator (ebenda, 16. Jahrg. H. 10. 1914). — O. Kaus, Flaubert und D. (*WB* 1. Jahrg. H. 7. 1914). — G. Früchte, D. und Gogol (*LE* 21. Jahrg. H. 3. 1918). — H. Bahr, Der russ. Christ (*H* 18. Jahrg., H. 12. 1921). — Th. v. Bodisco, D. als religiöse Erscheinung. Berlin 1921. — R. v. Schaukal, Flaubert und D. (*H* 19. Jahrg. H. 12. 1922). — K. A. Wittfogel, D. und der Bolschewismus (*VV* 2. Jahrg. H. 12. 1922). — Wiatscheslaw Iwanow, D. und die Romantragödie. Übers. von D. Umanskij. Wien 1922. — G. Bäumer, D. und der europäische Geist (Die Frau, Juni 1923). — P. Natorp, D.s Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrisis. Jena 1923. — A. Panin, D. als Darsteller von Menschenleiden. Freiburg 1923. — E. Schmitt, D. und die Zeitenwende (Die Frau, Januar 1924).

Zu einzelnen Schriften: O. Stößl, Die Briefe D.s (*NM* 1. Jahrg. H. 4. 1914). — F. Ernst, D.s autobiographische Schriften (Wissen und Leben. 13. Jahrg. H. 14. 1920). — W. Heynen, D.s Memoiren (*PJ* Bd. 186. H. 2. 1921). — G. Rollard, D.s Roman „Raskolnikow" (*Mag* 51. Jahrg. S. 291. 1882). — D. Mereshkowskij, Raskolnikow (*Z* Bd. 64. S. 116. 1908). — E. Lucka, Das Problem Raskolnikow (*LE* 16. Jahrg. Sp. 1093. 1914). — H. Hesse, Gedanken zu D.s „Idiot" (*VV* 1. Jahrg. H. 4. 1920). — A. Wolynskij, Das Buch vom großen Zorn. Übers. von S. Melnik. Frankfurt a. M. 1905. — R. Waldmüller, Ein russ. Roman (Die Brüder Karamasow [Blätter für liter. Unterhaltung. 1885. S. 566]). — F. Thieß, Die Brüder Karamasow (Masken. 1912. H. 13, 14). — H. Hesse, Die Brüder Karamasow oder der Untergang Europas (*NR* 31. Jahrg. H. 3. 1920). — A. Wolynskij, Das Reich der Karamasows. Übers. von A. Eliasberg. München 1920.

10. Die siebziger Jahre. S. 350.

S. 352. Uspenskij: Novellen. Übers. von G. Polonski. München 1904. — Eine arme Alte. Übers. v. P. Styczynski (*Mag* 61. Jahrg. S. 585. 1892). — Vgl. H. v. Samson-Himmelstjerna, Die Verlumpung der Bauern und des Adels nach Uspenskij und Atawa. Leipzig 1892. — P. Styczynski, Ein Veteran der Sturm- und Drangperiode in der russ. Liter. (*Mag* 61. Jahrg. S. 571. 1892). — G. Polonski, Gewissen, Ehre und Verantwortung. Literar-psychologische Studien (Ibsen, Gleb Uspenskij, Tolstoj). München 1899.

S. 356. Boborykin: Abendliches Opfer. Roman. 2 Bde. Stuttgart 1893. — Kitai-Gorod. Roman aus dem Moskauer Kaufmannsleben. Übers. von E. Bauer. Leipzig 1895. — Zur Untersuchungsmethode des Romans. Übers. von L. Kelchner (*Mag* 66. Jahrg. S. 553, 580. 1897). — Am Scheidewege. Roman. Übers. von S. God. Berlin 1900. — An der Seite des Mörders. Roman. Berlin 1912.

S. 357. Nemirowitsch-Dantschenko: Hinter den Kulissen. Übers. von A. Markow. Berlin 1891. — Die Fürsten der Börse. Übers. von A. Markow. Berlin 1892. — Unter der Erde. Das Glück des Iwan Habsvergessen.

übers. von E. Roethgen. Leipzig (Reclam) 1899. — Irrlichter. Russ. Sittenroman. Übers. von E. v. Gütschow. Leipzig 1901.
S. 357. **Staniukowitsch:** Opfer. Zwei Erzählungen. Übers. von W. A. Christiani. Leipzig (Reclam) 1910.
S. 357. **Leikin:** Lustige Kaufmannsgeschichten. Übers. von H. Roskoschny. Berlin 1888. — Unsere Landsleute auf Reisen. Übers. von H. Mordaunt. Berlin 1896. — Wo die Orangen blühen. Übers. von H. Mordaunt. Berlin 1896.
S. 358. **Gorbunow:** Pjotr Petrowitsch. Übers. von H. Ruoff (*EG* Bd. 2. S. 60). — Ein Haushofmeister. Übers. von H. Ruoff (ebenda, S. 162).
S. 359. **Kostomarow:** Kudejar. Übers. von P. Kuptsche. Berlin 1895.
S. 359. **G. Danilewskij:** Die Pioniere des Ostens. Die Nonnenklöster in Rußland. Eine Familienchronik. Mirowicz und der entthronte Zar Iwan Antonowitz. Sämtlich übers. von Ph. Löbenstein. Leipzig (Reclam) 1875—1880. — Die Fürstin Tarakanow. Übers. von L. Stein. Berlin 1887. — Pugatschew oder Ein böses Jahr. Übers. von E. Reuß. 3 Bde. Berlin 1890.
S. 359. **Salias:** Die Hütte auf Hühnerfüßen. Übers. von Meyer v. Waldeck (in: „Russ. Erzähler." Leipzig 1878). — Eine Million. Übers. von E. v. Glehn. Berlin 1887.

Fünftes Buch: Die neueste Zeit. S. 360.

1. Die Zeit der Reaktion. S. 360.

Zur allgemeinen Charakteristik der Zeit: H. v. Samson-Himmelstjerna, Rußland unter Alexander III. Leipzig 1891. — A. v. Hedenström, Geschichte Rußlands seit dem Berliner Kongreß. Stuttgart 1922. — H. Mentes, Das moderne Rußland (*Mag* 63. Jahrg. S. 1343. 1894).
S. 361. **Garschin:** Gesammelte Werke. Deutsch von Fega Frisch. 2 Bde. München 1923. — Vgl. A. v. Reinhold, Moderne russ. Erzähler. II. Wsewolod G. (*Mag* 52. Jahrg. S. 504. 1883). A. Scholz, Wsewolod G. (*Mag* 55. Jahrg. S. 337. 1886). — W. Henckel, Wsewolod G. (*HS* Bd. 2, S. 1).
S. 363. **Korolenko:** Sibirische Geschichten. Übers. von A. Scholz. Berlin 1888. — Der Wald rauscht. Übers. von M. v. Petzold. Halle 1891 (auch von M. Feofanoff, Leipzig 1903, und J. Grünberg, Leipzig 1920). — Der blinde Musiker. Übers. von A. Markow. Halle 1892. — Das Meer. In schlechter Gesellschaft. Übers. von J. Grünberg. Leipzig (Reclam) 1893. — Der Gerichtstag. Deutsch von S. Mandelkern. Leipzig 1903. — Der alte Glöckner (*HS* Bd. 1, S. 55). — Im Lande der Verschickten. Übers. von M. Abel. Berlin 1904. — In der Nacht und andere Novellen. Stuttgart 1904. — Die Geschichte meines Zeitgenossen. Übers. und eingeleitet von Rosa Luxemburg. 2 Bde. Berlin 1919. — Der seltsame Mensch (= Ohne Sprache). Übers. von H. Ückerle. Berlin 1923. — Vgl. V. Bulgakow, Korolenkos Besuch bei Tolstoj (*NM* 6. Jahrg. H. 2. 1922).
S. 366. **Nadson:** Gedichte. Übers. von Fr. Fiedler. Leipzig (Reclam) 1898.
S. 368. **Matschtet:** Zwei Wahrheiten. Stuttgart 1894.
S. 368. **Baranzewitsch:** Die Sklavin. Deutsch von A. Berger. Dresden 1889.
S. 369. **Potapenko:** Ein Auserwählter. Übers. von W. Henckel. Stuttgart 1893. — Eine Familiengeschichte. Übers. von W. Henckel. Dresden 1896. — Ein sozialer Pfarrer. Übers. von H. Loquitz. Leipzig 1896. — Erzählungen und Skizzen. Übers. von W. A. Christiani. Leipzig (Reclam) 1896. — Dämon Kunst. Berlin 1898. — Gesunde Ansichten. Berlin 1899. — Entthront. Die Drute (*HS* Bd. 1, S. 99 ff.). — Kein Held. Übers. von Warnecke. Leipzig (Reclam) 1900. — Zwei Wege. Übers. von E. Elben. Berlin 1902. — Vater Ambrosius. Die Erde. Übers. von H. Schütky. Berlin 1904. — Ein Stern. Berlin 1904. — Der Pfarrer zu Lugowoje. Deutsch von B. Haaß. Leipzig 1906. — Die Tochter des Kuriers. Übers. von F. Helmy. Essen 1906. — Im Pfarramt. Übers. von H. Röhl. Leipzig 1913. — Manitschka. Übers. von H. Fick. Reutlingen 1915.
S. 369. **Amfiteatrow:** Nelly Raïnzew (*HS* Bd. 2, S. 168). Der gelbe Paß. Roman. Leipzig 1913.
S. 370. **Golowin:** Moderne Heiden. Übers. von W. v. Rautenfeld. Leipzig 1912.
S. 370. **Mikulitsch** (Wesselitskaja): Mimis Badereise. Übers. von E. Lamberg. Leipzig (Reclam) 1893.
S. 372. **Melschin** (Jakubowitsch): Im Reiche der Ausgestoßenen. Dresden 1901.
S. 372. **Frug:** Einzelne Gedichte *Fie.* — Vgl. J. Thieberger, J. und Morris Rosenfeld (Aus fremden Zungen. 20. Jahrg. H. 5. 1910).
S. 372. **Golenistschew-Kutusow:** Einzelne Gedichte *Fie, Tsch.*
S. 373. **Slutschewskij:** Einzelne Gedichte *Fie.*
S. 373. **Apuchtin:** Einzelne Gedichte *Fie, Roe.* — Das Archiv der Gräfin D. Übers. von N. v. Bessel. Breslau 1900. — Vom Tod zum Leben. Übers. von A. Marr. Leipzig 1902. — Zwischen Tod und Leben. Das Tagebuch von Pawlik Dolsky. Übers. von N. v. Bessel. Breslau 1903.
S. 375. **Großfürst Konstantin:** Gedichte. In freier Nachbildung von Julius Grosse. Teil 1. Berlin 1891. Teil 2. Großenhain 1895. — Ausgewählte Dichtungen. Übers. von H. v. zur Mühlen. Berlin 1903. — Der erlöste Manfred. Übers. von J. v. Guenther. Leipzig 1910. — Sebastian der Märtyrer. Übers. von J. v. Guenther. Berlin 1911. — Der König der Juden. Drama. Übers. von A. Schulz. Dresden 1914. — Vgl. O. Heyfelder, Ein Band Gedichte (*Mag* 56. Jahrg. S. 230. 1887). A. Luther, Großfürst K. von Rußland (*LE* 17. Jahrg. Sp. 1225. 1915).
S. 376. **Sumbatow:** Im Dienst (= Von altem Schlag). Für die deutsche Bühne bearbeitet von E. Zabel. Leipzig (Reclam) 1898. — Vgl. A. Luther, Russische Bühnendichter (*LE* 6. Jahrg. Sp. 1617, 1904).

2. Tschechow und Sologub. S. 377.

S. 377. **Tschechow:** Gesammelte Werke. 4 Bde. Jena 1900—02. — Ausgewählte Werke. 2 Bde. Leipzig 1901 bis 1902. — Humoresken und Satiren. Übers. von H. Röhl. 3 Bde. Leipzig (Reclam) 1911. — Gesammelte Romane und Novellen. Herausgegeben von A. Eliasberg. München 1920. — Übersetzungen der Dramen von W. Czumikow. Jena 1902 (Bd. 3 der „Gesammelten Werke") und von A. Scholz (Berlin 1902 ff.). — Onkel Wanja. Übers. von A. Luther (*MB* S. 367). — Aus A. Tsch.s Tagebuch (*NM* 6. Jahrg. H. 4. 1921). — Zwölf Briefe Tsch.s *NB* S. 337 ff. — Zahlreiche Übersetzungen einzelner Novellen in Zeitschriften, Sammelwerken und Einzelausgaben. Literatur über Tsch.: A. v. Engelhardt, Der russ. Maupassant (*LE* 1. Jahrg. Sp. 1140. 1899). — Owsjaniko-Kulikowskij, Tsch.s Novelle „In der Schlucht" (*NZ* 19. Jahrg. Nr. 35—36. 1901). — R. Strauß, Anton Tsch. (Die Wage. 4. Jahrg. Nr. 18. 1901). — M. Schick, Tschechow (Die Gegenwart. 1904. 6. Sept.). — A. v. Gleichen-Rußwurm, Tschechow (Die Nation. 1904. Nr. 45). — P. Zschorlich, Tsch. als

Diagnostiker (Neue Bahnen. 1904. S. 445). — A. Wolynskij, Anton Tsch. Übers. von J. Melnik. Frankfurt a. M. 1904. — A. Rostowzeff, Anton Tsch. und die Dämmerungstrauer seiner müden Menschen. St. Petersburg 1905. — W. Loewenthal, Anton Tsch. Bromberg 1906. — D. Mereshkowskij, Tschechow (*Z* Bd. 59. S. 107. 1907). — Ders., Tsch. und Gorkij (*MP*). — Über Tschechows Dramen: E. Höber, Tsch. als Dramatiker (*LE* 4. Jahrg. Sp. 1395. 1902). — H. Stümcke, Tsch. als Dramatiker (Bühne und Welt. 1904. S. 955). — A. Satheim, Tsch.s Drama (Die Schaubühne. 1908. Nr. 17).

S. 383. Moskauer Künstlertheater: A. Scholz, Russ. Drama und Bühnenkunst (*WM* 1906. Mai). — F. Poppenberg, Russ. Theater (Der Türmer. 1906. Juni). — E. Zabel, Das Moskauer Künstlertheater in Berlin (*DR* Bd. 127. S. 137. 1906). — H. Eulenberg, Die Russen als Darsteller (in: „Mein Leben für die Bühne", Berlin 1919). — M. Jacobs, Russ. Bühnenkunst in Deutschland (Das deutsche Buch. 1923. Sonderheft „Rußland").

S. 387. Sologub: Übersetzungen einzelner Gedichte *EL*, *GP*, *Roe*. — Das Buch der Märchen. Übers. von J. v. Guenther. München 1908. — Schatten. Übers. von A. und C. Brauner. Berlin 1912. — Der kleine Dämon. Übers. von R. v. Walter. München 1912. — Totenzauber. Übers. von F. Frisch. München 1913. — Der Kuß des Ungeborenen und andre Novellen. Übers. von A. Eliasberg. Weimar 1918. — Kleine politische Fabeln und Märchen. Nacherzählt von E. K. Roellinghoff. München 1921. — Der Tod durchs Zeitungsinserat (*GG* S. 201). — Süßer als Gift. Roman. Übers. von F. Frisch. München 1922. — Vgl. O. Stößl, Zur neuen russ. Literatur (Die Gegenwart. 28. Jahrg. Nr. 50. 1899).

3. Sturmvögel der Revolution. S. 393.

Über den russischen Marxismus vgl. Masaryk, Rußland und Europa. Bd. 2, S. 278 ff., und Nötzel, Die soziale Bewegung in Rußland.

S. 394. Gorkij: Gesammelte Werke in deutscher Sprache. Übers. von A. Scholz u. a. 1. Serie. 8 Bde. Berlin 1923. — Zahlreiche deutsche Einzelausgaben von Novellen, Romanen und Dramen. — Selbstbiographische Schriften: Meine Kindheit. Übers. von A. Scholz. Berlin 1917. — Unter fremden Leuten. Übers. von A. Scholz. Berlin 1918. — Aufsätze: Ein Jahr russ. Revolution. München 1918. — Die Zerstörung der Persönlichkeit. Übers. von J. Chapiro und R. Leonhardt. Dresden 1922. Literatur über G.: Nina Hoffmann, Maxim G. (*Z* 8. Jahrg. Nr. 8. 1899). — J. Melnik, Maxim G. (Die Wage. 3. Jahrg. Nr. 32. 1900). — G. Polonski, Ein Dichter des Proletariats (*LE* 3. Jahrg. Sp. 449. 1900). — G. Adam, G. in Deutschland (*LE* 4. Jahrg. Sp. 239. 1901). — G. Brandes, Maxim G. (Die Zeit. 1901. Nr. 353). — E. Mart, Maxim G. (*SM* 5. Jahrg. H. 9. 1901). — A. Bartels, Maxim G. (Kunstwart. 15. Jahrg. H. 18. 1902). — L. Berg, Maxim G. (*WM* 1902. April). — M. v. Brandt, Maxim G. (*DR* Bd. 111. S. 216. 1902). — Kransold, Naturgenie und Kulturgeist bei G. (Freistatt 1902. H. 1). — F. Poppenberg, G.s andere Welt (Die Nation. 19. Jahrg. H. 7. 1902). — J. E. Poritzky, Heine, Dostojewskij, G. Leipzig 1902. — H. Lehbert, Maxim G. Stuttgart 1905. — H. Ostwald, Maxim G. Berlin 1905. — E. Clausen, Rußland und die Russen in G.s Werken. (*WM* 1906. Februar). — R. H. Grützmacher, Die Stellung Oscar Wildes und Maxim G.s zu Religion und Christentum (Konservative Monatsschrift. 1906. S. 485, 599). — S. Simchowitz, Maxim G. (Mitteilungen der literarhist. Gesellsch. Bonn. 2. Jahrg. H. 5. 1907). — R. Meincke, Maxim G., seine Persönlichkeit und seine Schriften. Hamburg 1908. — D. Mereshkowskij, Tschechow und G. (*MP*). — Ders., G. und Dostojewskij (*ME* S. 112). — Ders., Das unheilige Rußland (*MK* S. 1). — A. Luther, Maxim G.s Lebensjahre (*LE* 19. Jahrg. Sp. 542. 1917). — Ders., Maxim G. als politischer Schriftsteller (Deutsche Politik. 1918).

S. 399. Andrejew: Sämtliche Werke in zahlreichen Übersetzungen vorhanden, unter andern: Die Geschichte von den sieben Gehenkten. Übers. von L. Wiebeck. München 1909. — Das Joch des Krieges. Übers. von H. v. zur Mühlen. Zürich 1918. — Tagebuch des Satans. Übers. von A. Rabinowitsch. Wien 1921. — Das rote Lachen. Übers. von A. Luther. Berlin 1922. — Der Gedanke. Drama. Übers. von A. Scholz. Berlin 1922. — Letzte Tagebuchblätter (Die Wage. 3. Jahrg. H. 8. 1922). — Vgl. S. Simchowitz, Leonid A. (Die Kultur. 1. Jahrg. H. 16. 1903). — N. Wolschsky, Leonid A. (Die Nation. 20. Jahrg. H. 50. 1903). — R. Bruck, Leonid A. (Masken. 1908. S. 219). — F. M. Balte, Leonid A. (Allgemeine Zeitung 1909. 10. April). — A. Luther, Das Kriegsbuch des Philisters (*LE* 21. Jahrg. Sp. 86. 1918). — Ders., Jekaterina Iwanowna (Mitteilungen der Leipziger Schauspielhausgemeinde I, 4. 1920). — Ders., Leonid A. (ebenda II, 8. 1922). — M. Gorkij, Erinnerungen an Leonid A. (*NR* 33. Jahrg. Bd. 2, S. 965. 1922). — P. Wertheimer, Das Geheimnis der Russen (in: „Brüder im Geist". Wien 1923. S. 150 ff.).

S. 404. Tschirikow: Die Juden. Übers. von G. Polonski. München 1904. — Unter Polizeiaufsicht. Übers. von S. Wermer. Wien 1905. — Erzählungen. Deutsch von M. Schick. Berlin 1906.

S. 404. Juschkewitsch: Ghetto. Übers. von S. Wermer. Wien 1905. — Die Gouvernante. Übers. von S. Wermer. Wien 1905. — Komödie der Ehe. Übers. von A. Scholz. Berlin 1911.

S. 404. Gusew-Orenburgskij: Erzählungen aus dem russ. Volksleben. Übers. von B. Tornius. Leipzig (Reclam) 1913.

S. 405. Weresajew: Die Kolossows. Übers. von G. Polonskij. München 1903. — Bekenntnisse eines Arztes. Übers. von H. Johanson. Stuttgart 1903 (5. Aufl. 1915). — Ein Rätsel. Übers. von St. Goldenring. (Die neue Gesellschaft. 1905. Bd. 8, S. 153). — Meine Erlebnisse im russ.-japanischen Kriege. Übers. von L. Meerowitsch. Stuttgart 1908 (10. Aufl. 1914). — Gorkij, Weresajew, Andrejew: Jung-Rußland. Neue Novellen. München 1914. — Vgl. A. Luther, Zwei russ. Erzähler (*LE* 5. Jahrg. Sp. 520. 1902).

S. 405. Kuprin: Erzählungen. Übers. von H. Harff. Stuttgart 1904. — Das Duell. Übers. von A. Heß. Stuttgart 1905. — Der Moloch. Übers. von J. Herzmark. Wien 1907. — Die Gruft. Übers. von E. Philips. München 1910. — Das Granatarmband. Übers. von A. Villard. München 1911. — Olessja und andere Novellen. Deutsch von F. Krantz. Berlin 1911. — Der Elefant (*ZM* S. 167). — Im Familienkreis (ebenda S. 30). — Vgl. A. Luther, Alexander K. (*LE* 19. Jahrg. Sp. 1237. 1917).

4. Dekadenten und Symbolisten. S. 406.

Allgemeines: Zinaida Wengerow, Das jüngste Rußland. (*Mag* 68. Jahrg. S. 698. 1899). — A. Wolynskij, Die russ. Lit. der Gegenwart (*NR* 13. Jahrg. H. 4. 1902. — Ders., Die moderne russ. Poesie (Deutschland. 3. Jahrg. H. 9. 1905). — O. Hauser, Die moderne russ. Lyrik (Zeitgeist 1906. Nr. 28). — A. Eliasberg, Von der russ. Moderne (Die Hilfe. 1907. S. 42). — K. Balmont, Russ. Literaturzustände (*LE* 10. Jahrg. Sp. 751. 1908). — R. Seligmann, Zur Charakteristik der neuern russ. Lit. (*NS* April 1913).

S. 407. Wolynskij: Der moderne Idealismus und Rußland. Übers. von J. Melnik. Frankfurt a. M. 1905.

S. 409. Fofanow: Gedichte. Nachdichtungen von F. Fiedler. Leipzig (Reclam) 1900. — Einzelne Gedichte auch *Roe*.

S. 410. **Minskij:** Einzelne Gedichte *EL*. — Das Jüngste Gericht. Übers. von L. Flachs-Fokschaneanu (*Mag* 68. Jahrg. S. 149, 179, 207, 231. 1899).

S. 411. **Balmont:** Einzelne Gedichte *EL, GP, Roe*. Balmont und Briusow: Gedichte. Übers. von W. E. Groeger. Berlin 1921. — Der Weg durch die Luft. Erzählung (*EE* S. 27).

S. 414. **Briusow:** Einzelne Gedichte *EL, GP, Roe*. — Gedichte, übers. von W. E. Groeger, s. oben zu S. 411. — Die Republik des Südkreuzes. Novellen. Übers. von J. v. Guenther. München 1908. — Erduntergang. Tragödie. Übers. von J. v. Guenther. München 1909. — Der feurige Engel. Erzählung aus dem 16. Jahrh. Übers. von R. v. Walter. München 1910. — Der Siegesaltar. Roman. Übers. von N. Strasser. München 1913. — Rhea Silvia (*EE* S. 65). — Verteidigung (*GG* S. 221). — Jetzt aber, da ich erwacht bin (*GV* S. 357). — Das Marmorköpfchen. Übers. von J. v. Guenther (in: „Russ. Liebesgeschichten". München 1923). — Vgl. A. Luther, Valer B. (*LE* 6. Jahrg. Sp. 758. 1904).

S. 419. **Solowjow:** Ausgewählte Werke. Übers. von H. Köhler. Bd. 1 ff. Jena (später Stuttgart) 1914 ff. — Gedichte. Übers. von C. Hunnius (Der Gral. 16. Jahrg. H. 12. 1922). — Vgl. Masaryk, Rußland und Europa. Bd. 2, S. 225 ff. — Fr. Steppuhn, Wladimir S. Dissertation. Heidelberg 1910. — M. Zdziechowski, Wladimir S. (Die Kultur. 7. Jahrg. S. 3. 1906). — Ders., Die göttliche „Sophia". Eine Studie über Wl. S. als Dichter (*H* 8. Jahrg. H. 12. 1911). — E. Trubetzkoj, Wl. S. Ein Bild seiner Persönlichkeit (*BM* Bd. 74. S. 1. 1912). — K. Nötzel, Ein russ. Publizist (Janus. 2. Jahrg. H. 13. 1913). — D. Mereschkowskij, Wladimir S. (*MK* S. 111). — Ders., Wladimir S. (Die Tat. 1919. S. 142). — W. Gurian, Wl. S.s Universalkirche (ebenda. 1922. H. 1). — E. M. Lange, Wl. S.s ethische und religiöse Ansichten (Philosoph. Jahrb. der Görres-Gesellschaft. Bd. 36, S. 146 ff. 1924).

S. 421. **Rosanow:** Das Christentum in der Geschichte. Übers. von E. K. (*BM* Bd. 60. S. 68. 1905). — Vgl. D. Mereschkowskij, Rosanow (*ME* S. 123).

S. 421. **Mereschkowskij:** Essais und kritische Schriften s. oben, S. 475. — Einzelne Gedichte *EL, Fie, Roe*. — Romane, Dramen und Novellen: Julianus Apostata. Übers. von A. Eliasberg. 6. Aufl. München 1922. — Leonardo da Vinci. Übers. von A. Eliasberg. 34. Tausend. München 1922. — Peter der Große und sein Sohn Alexej. Übers. von C. v. Gütschow. Leipzig 1913. — Michel Angelo und andere Novellen. Übers. von C. v. Gütschow. Leipzig 1907. — Kaiser Pauls Tod. Tragödie. Übers. von A. Scholz. Berlin 1910. — Alexander I. Roman. Übers. von A. Eliasberg. München 1913. — Der 14. Dezember. Übers. von A. Eliasberg. München 1921. — Zur russ. Revolution: Das Reich des Antichrist. München 1921. — Europa fuit? (Geleitwort zu Eliasberg, Russ. Literaturgeschichte. München 1922). — Vgl. Moeller-Bruck, Tolstoj, Dostojewskij und M. (*Mag* 73. Jahrg. S. 305. 1904). — A. Luther, Eine Romantrilogie (*LE* 7. Jahrg. Sp. 1232. 1905). — O. Levertin, Mereschkowskij (Aus fremden Zungen. 17. Jahrg. Heft 12. 1907). — E. Ackerknecht, Dmitrij M. Leipzig 1911. — K. Münzer, Mereschkowskij (*LE* 14. Jahrg. Sp. 1171. 1912). — J. Kordes, Dmitrij M. (Deutsche Monatsschr. für Rußland. 1914. S. 108). — Thomas Mann, über M. (Das Tagebuch. 1922. H. 17). — E. Lundberg, M. und sein neues Christentum. Übers. von W. E. Groeger. Berlin 1922.

S. 423. **Hippius:** Einzelne Gedichte *EL, GP, Roe*. — Des Teufels Puppe. Roman. Übers. von A. Luther. München 1912. — Das zweite Leben. (*EE* S. 133).

S. 424. **Iwanow:** Einzelne Gedichte *GP, Roe*. — Klüfte. Über die Krisis des Humanismus. Übers. von W. E. Groeger. Berlin 1920. — Die Wintersonette. Übers. von K. Praxmarer (*VV* 1923. März-April).

S. 426. **Bunin:** Einzelne Gedichte *EL, Roe*. — Erzählungen. Deutsch von G. Polonski. München 1903. — Kasimir Stanislawowitsch (*EE* S. 99). — In später Nacht. (*ZM* S. 104). — Am Wege (*NR* 33. Jahrg. S. 707. 1922). — Aglaja. (*EC* S. 167). — Der Herr aus San Francisco. Novellen. Übers. von K. Rosenberg. Berlin 1922. — Ein schönes Leben. Übers. von K. Rosenberg (*DR* Bd. 196. S. 10. 1923). — Vgl. A. Luther, Zwei russ. Erzähler (*LE* 5. Jahrg. Sp. 520. 1902).

S. 428. **Kusmin:** Einzelne Gedichte *GP* und *Roe*. — Taten des großen Alexander. Übers. von L. Rubiner. München 1908. — Die grüne Nachtigall und andere Novellen. Übers. von A. Eliasberg. Weimar 1918. — Alexandrinische Gesänge. Übers. von J. v. Guenther (München 1919) und A. Eliasberg (München 1921). — Spieluhr der Liebe. Pastorale. Übers. von J. v. Guenther. München 1920. — Die hohe Kunst (*EE* S. 177). — Der zärtliche Josef. Roman. Übers. von A. Eliasberg. München 1920. — Die Abenteuer des Aimé Leboeuf. Übers. von P. Bardhan. Berlin 1922. — Der Entschluß der Anna Meier. Übers. von A. Eliasberg (in: „Russische Liebesnovellen." München 1922). — Die Reisen des Sir John Fairfax. Übers. von A. Eliasberg. München 1923.

5. Zwischen den Revolutionen. S. 430.

Zur politisch-religiösen Bewegung vgl. Masaryk, Rußland und Europa, Bd. 2, S. 401 ff. — Hurwicz, Rußlands politische Seele. Berlin 1918.

S. 432. **Block:** Die Zwölf, übers. von A. Ulitz (*NM* 3. Jahrg. H. 12. 1920), R. v. Walter (Berlin 1920), W. E. Groeger (Berlin 1921), S. Tartakower (*Tart* S. 39). — Gedichte. Übers. von R. v. Walter. Berlin 1920. — Skythen. Übers. von R. v. Walter. Berlin 1920. — Rose und Kreuz. Übers. von W. E. Groeger. Berlin 1923. — Einzelne Gedichte *GP* und *Roe*. — Vgl. W. Gurian, Alexander B. (*H* 19. Jahrg. H. 1. 1921). — A. Nesselstrauß, Alexander B. (Der Lesezirkel. 10. Jahrg. H. 2. 1922). — S. Tartakower, Alexander B. (Die Wage. 2. Jahrg. H. 33. 1921). — W. E. Groeger, Vorwort zu „Rose und Kreuz" (s. oben).

S. 436. **Belyj:** Einzelne Gedichte *GP, Roe, Tart*. — Die silberne Taube. Übers. von L. Wiebeck. Frankfurt a. M. 1912. — Petersburg. Übers. von N. Strasser. München 1919. — Auf der Wasserscheide. Übers. von H. Bidder, Stuttgart 1922. — Vgl. E. Keuchel, Andrej B. und der russ. Symbolismus (Deutsche Monatsschrift für Rußland. 1914. S. 195).

S. 441. **Sadowskoj:** Aus meinem Leben (*EE* S. 295). — Ein Tagebuch aus Katharinas Tagen (*EG* Bd. 1, S. 103).

S. 441. **Ausländer:** Pfingsttag. Übers. von A. Eliasberg (*EE* S. 9). — Cupidos Binde (*EG* Bd. 1, S. 86).

S. 441. **Remisow:** Die Schwestern im Kreuz. Übers. von F. Frisch. München 1913. — Prinzessin Mymra. Novellen und Träume. Übers. von A. Eliasberg. Weimar 1917. — Legenden und Geschichten. Übers. von A. Luther. Leipzig 1919. — Russ. Legenden (*NR* 33. Jahrg. S. 759. 1922). — Wanderung der Muttergottes durch das Reich der Qualen (ebenda S. 1197). — Aus dem flammenden Rußland zu den Sternen (*NM* 5. Jahrg. H. 10. 1922). — Jugend (ebenda. 6. Jahrg. H. 2. 1922). — Die Wilden (*GT* S. 177). — Die goldene Kette. Weltpassionen. Altruss. Legenden. Übers. von G. Hahn. München 1923. — Russ. Frauen. Übers. von A. Eliasberg. München 1923.

6. Realisten und Futuristen. S. 445.

S. 445. **Sergejew-Zenskij:** Babajew. Übers. von L. Wiebeck. Berlin 1910.

S. 446. **Saitzew:** Der Tod (in: Briusow, Letzte Seiten aus dem Tagebuch einer Frau. Freiburg 1911). — Die Schwester (*EE* S. 285). — Novellen. Übers. von L. Richter. Berlin 1923.

S. 447. Prischwin: Der schwarze Araber. Übers. von A. Eliasberg. München 1917. — Das Kreuz im Walde (*EC* S. 179). — Der Friedhof der Vögel (*GT* S. 145). — Die unsichtbare Kirche (*EG* Bd. 3, S. 376).

S. 447. Krascheninnikow: Rahels Klage. Übers. von R. Golant. Berlin 1911.

S. 447. Dymow: Nju. Eine Alltagstragödie. Übers. von A. Eliasberg und C. Ritter. Berlin 1908. — Frühlingswahn. Drama. Berlin 1910. — Altweibersommer. Komödie. Berlin 1910. — Der Knabe Wlaß. Übers. von S. Werner. Berlin 1910. — Totenfeier (*ZM* S. 108). — Haschen nach dem Wind. Roman. Übers. von A. Luther. München 1920.

S. 448. Artzybaschew: Sanin. Übers. von A. Villard. München 1909. — Millionen. Tod des Iwan Lande. Übers. von A. Villard. München 1909. — Revolutionsgeschichten. Übers. von S. Bugow und A. Villard. München 1909. — Aufruhr und andere Novellen. Übers. von A. Villard. München 1910. — Aus dem Leben eines kleinen Mädchens. Übers. von A. Heß. Dresden 1910. — Am letzten Punkt. Roman. Übers. von A. Villard. 2 Bde. München 1910. — Der Holzklotz und andere Novellen. München 1914. — Eifersucht. Drama. Übers. von E. Schiemann. München 1914. — Vgl. die „autobiographische Skizze" im Bande „Revolutionsgeschichten". Ferner: Satheim, Russ. Lebensbücher (*LE* 11. Jahrg. Sp. 915. 1909). — M. Schneidewin, Die angebl. Überwindung des revolutionären Geistes der russ. Gesellschaft durch den A.schen Roman „Sanin" (*PJ* Bd. 134, S. 532. 1908).

S. 449. Werbitzkaja: Manja. Roman. Übers. von Fr. Stock. Frankfurt a. M. 1910.

S. 450. Doroschewitsch: Die Verbrecherinsel Sachalin. Übers. von B. Bruck. Berlin 1904. — Nutzen der Wissenschaft (*ZM* S. 52).

S. 450. Awertschenko: Grotesken. Übers. von E. Koeppen. München 1914. — Das Verbrechen der Schauspielerin Marysskin und andere Grotesken. Übers. von W. P. Larsen. München 1919.

S. 450. Alexej N. Tolstoj: Im Nebel. Übers. von A. Eliasberg. München 1919. — Höllenfahrt. Übers. von A. Eliasberg. München 1922. — Zar Peters Werktag. Reichenberg 1922. — Die Liebe, ein goldenes Buch. Komödie. Übers. von J. v. Guenther. München 1923.

S. 452. Ropschin: Das fahl Pferd. Übers. von A. Madelung. Kopenhagen 1909. — Als wär's nie gewesen. Übers. von A. Eliasberg. Frankfurt a. M. 1913.

7. Unter dem Bolschewismus. S. 455.

Allgemeines: W. Hartmann, Lux ab oriente. Zur jüngsten russ. Literatur (Münchener Blätter für Dichtung und Graphik. 1919, S. 127). — Ders., Die jüngste russ. Revolutionsdichtung (*NM* 4. Jahrg. H. 2. 1920). — L. Matthias, Genie und Wahnsinn in Rußland. Berlin 1921. — E. Lundberg, Die russ. Lit. der Gegenwart (*NR* 33. Jahrg. S. 737. 1922). — Ders., Die jüngste russ. Lit. (ebenda, S. 921). — W. Jollos, Die heutige russ. Lit. (Wissen und Leben, Bd. 16, H. 16/17. 1923). — A. Lunatscharskij, Eine Skizze der russ. Lit. während der Revolution (in: „Das heutige Rußland", Berlin 1923. S. 43). — L. Trotzkij, Literatur und Revolution. Wien 1924. — F. Jung, Der neue Mensch im neuen Rußland. Wien 1924.

Drama und Theater: L. Matthias, Theater in Sowjetrußland (*NM* 4. Jahrg. H. 11. 1921). — J. Faludi, Das neue russ. Drama (Freie deutsche Blätter. 1921. S. 1157). — H. Guilbeaux, Die neue Dramaturgie in der R. S. F. S. R. (*LE* 24. Jahrg. Sp. 1217. 1922). — P. M. Kerschenzew, Das schöpferische Theater. Hamburg 1922. — W. Scherschenewitsch, Das revolutionäre Theater (in: „Das heutige Rußland", Berlin 1923. S. 61). — A. Tairoff, Das entfesselte Theater. Potsdam 1923.

S. 463. Kliujew: Lied des Sonnenträgers (*Tart* S. 55).

S. 464. Jesenin: Verklärung. Übers. von S. Tartakower (*NM* 5. Jahrg. H. 7. 1921).

S. 467. Iwanow: Panzerzug Nr. 1469. Deutsch von E. Schiemann. Hamburg 1923.

S. 468. Panin: Die schwere Stunde. Übers. von A. Ruckward. Berlin 1920. — Die Sühne. Übers. von A. Panin. Berlin 1921. — Aus dem zaristischen Rußland. Übers. von A. Panin. Berlin 1921.

S. 470. Ehrenburg: Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito. Übers. von A. Eliasberg. München 1923.

S. 472. Krasnow: Vom Zarenadler zur roten Fahne. Übers. von G. v. Steinmann u. a. 3 Bde. Berlin 1922. — Der Achtzigste. Die Steppe. Übers. von R. v. Campenhausen. Jena 1923. — Verstehen heißt Vergessen. Übers. von R. v. Campenhausen. 2 Bde. Jena 1923.

Register.

Durch einen Strich verbundene Seitenzahlen weisen auf die Hauptstellen, fett gedruckte Zahlen auf die Abbildungen hin. Bei den russischen Namen ist die Betonung überall angegeben, polnische Namen (Mickiewicz, Zielinski usw.) haben den Ton stets auf der vorletzten Silbe.

[illegible]

Druck vom
Bibliographischen Institut
in Leipzig

*

Druck vom
Bibliographischen Institut
in Leipzig

*

